

戒日王戏剧论

王彤／著

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

关注中国戏剧出版社，获取更多精彩深度专业资讯：





定价：32.00元



戒日王戏剧论

jieriwangxijulun

王彤／著

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

图书在版编目（CIP）数据

戒日王戏剧论 / 王彤著. — 北京 : 中国戏剧出版社, 2016.8
ISBN 978-7-104-04385-0

Ⅰ. ①戒… Ⅱ. ①王… Ⅲ. ①戒日王（589～647）—戏剧研究
Ⅳ. ①J805.351

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第102698号

戒日王戏剧论

责任编辑：肖　楠
责任印制：冯志强

出版发行：中国戏剧出版社
出 版 人：樊国宾
社　　址：北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座
邮　　编：100055
网　　址：www.theatrebook.cn
电　　话：010-63381560（发行部）010-63385980（总编室）
传　　真：010-63383910（发行部）

读者服务：010-63387810
邮购地址：北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

印　　刷：北京鑫瑞兴印刷有限公司
开　　本：710mm×1000mm　1/16
印　　张：13.25
字　　数：180千字
版　　次：2016年8月　北京第1版第1次印刷
书　　号：ISBN 978-7-104-04385-0
定　　价：32.00元

序

毛小雨

中国初唐时期，高僧玄奘在印度访学的时候。印度北方有一个在位期间（公元 606—647）将四分五裂的北印度统一起来，建立强大的王朝的君主，就是印度历史上著名的戒日王（公元 590—647），他对推动中印交流做出过突出贡献。丝绸之路历史上最著名的人物玄奘与戒日王建立了深厚的友谊，他在著作《大唐西域记》中详细记载了戒日王的功绩。戒日王同时也是一位出色的剧作家，他有三部梵语戏剧行于世，分别是《龙喜记》、《妙容传》和《璎珞传》。是梵语戏剧史或者说梵语文学史上一位比较重要的作家。

对梵语戏剧的研究虽然我国在上世纪早期已有人涉猎，但是，并不深入，一直到近些年，据统计，梵语剧本在中国的翻译才有六种，如吴晓铃翻译的《龙喜记》（1956）、《小泥车》（1957），季羡林翻译的《沙恭达罗》（1959、1980）、《优哩婆湿》（1962），韩廷杰翻译的《惊梦记》（1983）和吴文辉翻译的《摩罗维迦与火友》等。翻译作品的稀少使中国戏剧界对印度梵语戏剧只闻其名，难见真容，更谈不上有什么研究了。所以我们在谈世界戏剧时，基本是以自我为中心或者是以西方为中心，谈到东方戏剧，大概仅仅止于日本、韩国戏剧，对我们的近邻印度和东南亚的戏剧是漠视甚至是无动于衷的。

由于视野的狭窄，中国戏剧界对世界演剧体系的论断有失之偏颇的地方，这是因为研究者们对印度戏剧的无知造成的。我早就说过世界有三大戏剧体系，即古希腊戏剧、印度梵剧和中国戏曲的体系的说法不够

科学。这是因为中国戏曲晚出，比较成熟的戏剧形式是在两宋时期出现的，与前两者起源于公元前或公元前后的时间不可同日而语。中国戏曲在戏剧形态、舞台模式、戏班组织、表演美学方面与梵语戏剧有异曲同工之妙，如果硬要将其和古希腊戏剧相提并论从时间与空间来讲并没有梵语戏剧合适。并且自希腊罗马戏剧之后，经过欧洲中世纪戏剧以及莎士比亚戏剧乃至美洲大陆的现代戏剧，其实都是一脉相承的，基因类似，是一个完整的系统，我们估且称之西方戏剧体系；而以印度梵语戏剧为代表的东方戏剧虽然在血缘上没有西方戏剧那么明晰，然而由于相似的表现手法和美学追求，因此当推印度梵语戏剧执东方戏剧牛耳。在世界戏剧的初创期出现的这两种戏剧样式决定了东西方戏剧的分野。因此，我们现在说世界有两大戏剧体系，即东方与西方戏剧体系更为妥当。

基于这一观点，我希望通过对包括印度戏剧在内的东方戏剧从历史到作品进行深入研究，对东方传统戏剧有一个系统而又有触及本质的认知。当世界不再以西方戏剧为参照系来关注东方戏剧，使西方世界能以东方戏剧的美学眼光来审视这个从时空观念到表演体现再到舞台形制都不同的戏剧体系。那么，才能改变东弱西强的局面。

所以，我在指导研究生时，是按照这个思路进行工作的。王彤在中国人民对外友好协会任南亚处处长时，我们因南亚而结识，由于她有志于印度文化的研究，报考了中国艺术研究院研究生院东方戏剧研究方向的硕士研究生，以优异的成绩被录取。三年学习，她克服了工作及家庭的诸多困难，博览群书，勤于思索。我们在共同讨论论文题目时，她提出希望做戒日王梵语戏剧作品研究这一课题，我建议她应该从剧本翻译入手，有感而发，不要泛泛而谈。由于《瓔珞记》和《妙容传》国人知之甚少。且无中文译本。王彤将其逐译并在基础上撰写自己的硕士毕业论文《戒日王戏剧研究》，可以说颇有心得。论文从戒日王戏剧的国内外研究状况入手，定位自己的研究方向和重点。利用中国古代文献记载的优势，考证戒日王的生平及其创作。同时，根据梵语戏剧理论，对戒

日王的戏剧的类型、情味、舞台呈现等均有探讨。获得了参加论文答辩的专家的高度评价。后来，《剧本》刊物发表了《璎珞传》一剧及王彤撰写的介绍文字。这本书就是在此基础上加工而成的学术专著。读者从中可以一窥戒日王创作的面貌，进而了解创作者本人，可以说，王彤的研究弥补了中国在梵语戏剧研究方面的缺憾，具有较高的学术价值。

后来，王彤和我合作将《璎珞传》改编成了戏曲剧本，由南宁市民族文化艺术研究院戏剧院上演，1400 年前的剧本在中国的粤剧舞台上复活，可以说书写了中印文化交流的新篇章，这在中国戏曲史上还是第一次。2015 年，该剧还获得了国家艺术基金的资助，获得专家和社会的好评。

目前，王彤在我指导下继续攻读博士学位，意图在中国戏曲的源流探索与东方戏剧视阈的拓宽方面有新的进展。这本书的出版是她研究的阶段性总结，她嘱我写点文字，我应允并拉里拉杂写了这些感想，权且为序！

2016 年 4 月 1 日


目 录
CONTENT

第一章　绪　论

第一节　研究目的——为何选择戒日王戏剧开展研究

对于中国读者而言，戒日王是个陌生的名字，或许对历史稍有了解的人会隐约记起印度历史上一位著名的国王，玄奘的《大唐西域记》中曾经提起。他是印度萨他泥湿伐罗国普湿婆提王族的国王，名字音译为曷利沙（Harsha）、曷利沙伐弹那（Har avardhana），意译为喜增王，戒日王的名号来自于Siladitya的意译。但是，作为剧作家的戒日王，他的作品却很少进入中国读者的视野。吴晓铃先生曾将戒日王的剧作《龙喜记》译成中文，并在前言中提及“作者没有被才子佳人的那吒迦型的规定所限制，相反地，他把故事写得寓有极为丰富的现实色彩，并且注入了教育意义极强的佛教利他主义和牺牲精神”[①]。正因为它的现实色彩和教育意义，《龙喜记》得以进入我们的视线，而戒日王的另两部剧作《瓔珞传》和《妙容传》，以才子佳人的宫廷艳史为题材，一直未有中译本问世，国内也罕有人对戒日王戏剧进行全面深入的研究，对于戏剧研究而言，不能说没有一丝遗憾。

古今中外热衷于文学创作和艺术实践的帝王屡见不鲜。南唐的李璟、李煜父子，艺术才华超群，写下了“青鸟不传天外信，丁香空结雨中愁”，“离恨恰如春草，更行更远还生”这样凄美婉转的词章，特别是后主李煜，除了以词流芳后世，同时精书法，善绘画，通音律，是一位不可多得的艺术家。只是，李煜尽管才华出众，作品脍炙人口，却不谙

① 戒日王. 龙喜记[M]. 吴晓铃译. 北京：人民文学出版社，1956：1

政治，沉溺于琴棋书画、风花雪月，非有作为之君主，最终沦为亡国之君，令人扼腕。“开元盛世”的缔造者唐玄宗，是一位出色的音乐家，能够演奏多种乐器：琵琶、二胡、笛子、羯鼓，无一不通、无一不晓。玄宗在位之时，正值唐朝鼎盛，中国与西域、印度及周边国家交往频繁，盛唐以自信的态度，宽广的胸怀，在文化艺术上海纳百川，吸收外来的精华。据传，玄宗曾根据印度传进来的《婆罗门曲》润色谱写了著名的《霓裳羽衣曲》[①]。另据《羯鼓录》记载，诸曲调如太簇曲、色俱腾、乞婆娑、曜日光等九十二曲名，也是玄宗所制[②]。令人惋惜的是，颇负盛名的《霓裳羽衣曲》和玄宗所创作的其他乐曲早已湮没不传，今人已无从得闻。我们今天了解这位盛唐之主的艺术才华，也只能从古人诗词、杂记中寻只言片语，拼凑起来，窥视他高超的技艺和对艺术的执着。

相比之下，身为戒日王朝的建立者，戒日王不但政治实力超群，成为当时印度北方诸国的盟主，同时大力赞助文化艺术活动，本人亲自参与文学创作，确实是印度历史上颇有影响力和传奇色彩的帝王，更加幸运的是，他的事迹和文学作品在千年之后仍流传于世。尽管被穆斯林征服之前的印度，官方史学典籍匮乏，并没有建立起记录重大历史事件的制度，但得益于玄奘的《大唐西域记》和波那的《戒日王传》，后世有幸了解到戒日王的生平世系以及他的文治武功。而辗转流传至今的三部梵语剧作，令其作为文学家而知名于后世，屹立于梵语剧作家之林而毫无愧色。

梵语戏剧早在公元前后已经在印度发展为比较成熟的文学和演出形式，历经几个世纪的繁荣，至公元十世纪走向衰落，其间应产生过许多优秀的剧作家和作品，很可惜能流传至今的剧本却屈指可数，而关于

① 南卓等著. 羯鼓录、乐府杂录、碧鸡漫志[M]. 上海：古典文学出版社，1957：71
② 南卓等. 羯鼓录、乐府杂录、碧鸡漫志[M]. 上海：古典文学出版社，1957：3

剧作家生平的史料更是少而又少。迦梨陀娑、跋娑等梵语剧作家虽然有数部作品传世，而他们的生卒年月却无从确认，只能推测出大致时代，生平更是难以考证。与此相比，有关戒日王的资料相对丰富，为开展研究提供了良好的基础。戒日王有三部作品传世，均比较完整，每种剧作均有三个以上中英译本可供参考，为进行深入的文本研究提供了可靠的资料。上述两个因素使进行戒日王戏剧研究成为可能。

对于中国学者而言，戒日王戏剧研究是颇有趣味的课题，有深入研究的价值。戒日王不仅仅是出色的梵语剧作家，同时也是积极推动中印交流的政治家。他在位前后，唐朝与印度的文化交流空前繁荣，印度的文学、音乐、舞蹈等经西域大量传入中国。对戒日王戏剧的研究可不仅仅着力于孤立的梵剧文本研究，亦可放在大的历史背景中，找寻中印文化传播的路径。本文将主要致力于研究戒日王在戏剧创作方面的成就以及他对梵语戏剧发展的贡献，并进一步探讨梵剧对中国戏剧的发生发展可能产生的影响。主要探讨以下三个方面的内容。

首先，作家与作品之间存在密切联系，深入理解作品要从了解作家入手。从有关戒日王的史料中，如玄奘的《大唐西域记》或波那的《戒日王传》等作品中，我们可以较为详细地构建出戒日王的生平事迹，并由此审视作为戏剧家的戒日王在作品之中对自己的生平功业和人生理想的寄托。古人云“诗以言志”，戏剧作品也可以成为表达内心的一种途径。戒日王借用优填王和云乘太子的故事，将自己的人生经历和理想巧妙地隐藏于《妙容传》《璎珞传》和《龙喜记》三部剧作之中。本文将运用可以搜集到的史料，详述戒日王的生平，其文艺创作活动及著作权辨析，并抽丝剥茧，详细分析剧作家与其剧作的内在联系，从而为我们了解戒日王及其作品提供一个崭新的视角。

其次，戒日王的作品是梵语戏剧高度成熟的反映。戒日王生活在公

元六、七世纪，在他之前的笈多王朝时代伟大的诗人、戏剧家迦梨陀娑独领风骚，之后公元七、八世纪，才华横溢的薄婆菩提崭露头角。这些优秀剧作家的出现说明此时梵语戏剧正处于鼎盛时期，同时梵语戏剧的理论基础也已夯实，《舞论》作为梵语戏剧实践经验的总结，对戏剧类型、剧本创作、舞台表演等方面都进行了总结和规范。戒日王的戏剧创作遵从了这些规范并有所突破。本文将深入分析戒日王戏剧的类型、情味、角色和舞台呈现，并与《舞论》及其他剧作家的作品对照研究，以揭示戒日王戏剧创作的独到之处，并由此探讨梵语戏剧表现手法和戏剧观念。这将是本文着力于探讨的问题。

第三，唐朝与西域各国及印度的交往盛况空前，都城长安成为国际大都市，各国使团、质子、商人居住其中，透出冲天胡气。玄奘、义净等高僧曾远赴天竺求法，佛教东传处于极盛之时。自公元641年开始，戒日王朝三次派遣外交使臣通聘唐朝，开启了中印官方交流的途径，此后唐朝和印度各国多次派使团互访。印度的风俗、艺术、娱乐活动经由民间与官方渠道传入中国，对唐代的文化与社会产生了很大影响，这点在历史文献中有明确记载。本文将分析戒日王的剧作中涉及印度的风俗和艺术活动的情节，将其与唐代文献相互印证，探讨印度文化在唐代的影响。

第二节　研究背景——国内外对戒日王戏剧的研究情况

一、国内对戒日王戏剧译介及研究状况分析

国内有关戒日王戏剧的研究比较少见。吴晓铃的译著《龙喜记》的“译者的话”中，对戒日王生平与创作的介绍最为详尽，对于三部戏剧的著作权问题进行了细致的探讨，特别从文体的特征上论证了戒日王是

三部戏剧的真正作者。吴氏尤为详尽地介绍了《龙喜记》的故事内容，考证了“云乘菩萨以身代龙”的故事来源，并结合那吒迦戏剧特点论述了《龙喜记》的戏剧风格。吴氏的文章为我们了解戒日王及其戏剧提供很好的资料，对戒日王著作权的考证以及对《龙喜记》故事来源和戏剧手法的分析，在国内研究戒日王的资料中无出其右者。

此外，许地山的《印度文学》与季羡林主编的《印度古代文学史》中分别介绍了戒日王及其剧作。《印度古代文学史》的涉及内容较广，对戒日王的生平、宗教信仰、剧作及其著作权问题进行了简要的介绍和评论，并介绍了《龙喜记》《璎珞传》和《妙容传》三剧的剧情。除了上述提到的著述，国内罕有资料提及戒日王的戏剧创作。

与迦梨陀娑相比，戒日王的戏剧作品略输文采，对人物的塑造也不够丰满，但是他对于戏剧结构的把握和情节的安排却颇有独到之处，在创作技巧上可圈可点。其中，“《璎珞传》艺术性较高，语言简洁流畅，情节生动紧凑。而且，它恪守古典梵语戏剧的剧作规则，所以常在梵语诗学著作中受到称引”[①]。《璎珞传》第三幕中仙赐后假扮璎珞与优填王约会，戏剧冲突安排得十分巧妙。《妙容传》中剧中剧的手法也是戒日王首创，为后人借鉴沿用。

但是，戒日王的戏剧作品长期以来并未走入中国学者的视野，除《龙喜记》外，《璎珞传》和《妙容传》未有中译本，也没有学者对其进行深入研究。究其原因，大概有二。

一是梵语戏剧剧作研究本身并未引起广大学者的重视。国内梵语界从事梵语戏剧学研究的学者大多立足于梵语诗学的研究，译介的作品多为梵语诗学论著，如《舞论》《舞论注》《十色》等，对诗学理论研究颇下了一番功夫。特别是梵语戏剧学集大成的论著《舞论》，在黄宝生的

① 季羡林主编. 印度古代文学史[M]. 北京：北京大学出版社，1991：289

《印度古典诗学》、金克木的《梵语文学史》和《印度古代文学史》等著作中都分别有专章介绍。而梵语诗学的核心“情味论”也最为广大学者重视，多位学者撰文论述，并将其与中国或古希腊的诗学理论进行比较研究。而国内戏剧界对梵语戏剧的研究则主要集中在将梵剧放在东方戏剧的大框架下，与中国戏曲进行对比研究，侧重于探讨东方戏剧的共同特征和美学基础。

相比之下，对梵语剧作家和作品本身却一直少有人进行系统研究，目前所能看到的有关作品的分析文章，大多是译者在译作中所附的前言或者后记。这些文章对所译剧作的故事来源、艺术手法、情节特征、题材分类以及作家生平等都有涉及，为我们了解梵剧提供宝贵的资料。不足的是，这些文章大多是介绍性质，同时又只针对翻译的单一作品，或有从戏剧学角度对作品进行分析，也往往蜻蜓点水，既未能深入，亦不够系统。

二是对戒日王剧作本身没有给予足够的关注。《印度古代文学史》对戒日王戏剧评价不高，认为《璎珞传》和《妙容传》主要描写宫廷艳史，情节大同小异，“这类戏剧的思想境界一般都很低，纯粹供帝王后妃娱乐消遣之用。在戒日王之后，仍有不少梵语作家依照这种模式创作这类戏剧，但大多被历史淘汰了。”[①] 金克木的《梵语文学史》介绍了跋娑、迦梨陀娑、薄婆菩提等作家，几乎涵盖了现存的所有重要梵剧作品，却独独忽略了戒日王的存在，对他及其作品只字未提。

对于艺术作品的评判，思想性历来排在第一位，而艺术性则往往退居其次。自古以来戏剧更是被赋予了道德教化的重任。高则诚曾言“不关风化体，纵好也徒然”，这句话被后人传诵，甚至奉为至理。如以这种眼光看待戒日王的作品，除《龙喜记》中云乘王子的自我献身精神有

① 季羡林主编. 印度古代文学史[M]. 北京：北京大学出版社，1991：289

可圈可点之处，《璎珞传》和《妙容传》皆为宫廷情事，难以入人法眼。不过，古代印度人对戏剧另有一番看法。《舞论》记载，戏剧的发端源于因陀罗等天神希望梵天创造出"一种既能看又能听的娱乐"[①]。梵天于是"从《梨俱吠陀》中撷取吟诵，从《娑摩吠陀》中撷取歌唱，从《耶柔吠陀》中撷取表演，从《阿达婆吠陀》中撷取情味"[②]，创造了戏剧。撇开《舞论》中的神话传说，上述这段话传达给我们的信息是，戏剧是娱乐，有吟诵、歌唱、表演等表现形式，而它要体现的是"情味"。"情味"可以解读为一种情感体验和感官享受。以这个标准衡量，戒日王的戏剧则完全合乎印度人的戏剧审美标准。他巧妙地运用戏剧冲突，情节环环相扣，高潮层层推进，令观众欲罢不能，剧中对情爱的描写也颇有"窈窕淑女，君子好逑"的风味。正因如此，众多梵剧剧本至今湮没无闻，而戒日王却能有三个剧本传世。

二、国外学者发表的戒日王戏剧的英文译本、论著及论文

本书对戒日王戏剧的研究主要以英文资料为基础，此处仅列举相关的英文译本、论著及论文。《龙喜记》、《璎珞传》和《妙容传》均有多个英文译本。其中有两部合集，分别为印度学者贝拉·罗斯（Bela Bose）译的《戒日王戏剧集》（*The Dramas of Shri Harsha*）（1948）和韩国学者朴君裴（音译）（Bak Kun Bae）翻译的《戒日王剧作集》（*Sri Har a's Plays*）（1964）。2006 年，美国芝加哥大学印度学教授温迪·多尼格（Wendy Doniger）出版了《璎珞传和妙容传》（*The Lady of the Jewel Necklace and the Lady Who Shows Her Love*），成为这两部剧作最新的英译本。

自十九世纪以来还有数个单行本陆续问世。M.R.科尔（M.R.Kale）分别出版了《戒日王作龙喜记》（*The Nagananda of Sri Harsha Deva*）

① 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：36
② 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：36-37

（1919）、《戒日王作瓔珞传》（*The Ratnavali of Sri Har a-Deva*）（1921）和《戒日王作妙容传》（*Priyadarsika of Sriharshadeva*）（1928）三个译本。此外，《瓔珞传》的英译本还有比杜·高斯瓦密（Bidhu B. Goswami）的《戒日王之瓔珞传》（*The Ratnavali of Sriharsha Deva* ）（1902），C.R.德瓦哈尔（ C.R. Devadhar）和N.G.苏鲁（N.G. Suru）合译的《瓔珞传》（*Ratnavali*）（1954）以及拉姆吉·塔库（Ramji Thakur）的《瓔珞传》（*Ratnavali*）（2004）等版本。《龙喜记》的英译本有帕默尔·柏爱德（Palmer Boyd）的《龙喜记—五幕佛教剧》（*Nagananda, Or The Joy Of The Snake World: A Buddhist Drama In Five Acts*）（1872），P.V.拉马努贾斯瓦密（P.V. Ramanujaswami）的《龙喜记》（*Nagananda*）（1950），T.K.罗摩钱德拉·艾雅（T.K. Ramachandra Aiyar）的《龙喜记》（*Naganandam*）（2000）等，此处不一一列举。相比之下，《妙容传》英译本最少，第一个英译本是 G.K.纳瑞曼（G.K. Nariman），A.V.威廉姆斯·杰克逊（A.V.Williams Jackson），查理斯·奥格登（Charles Ogden）合译的《妙容传—戒日王的梵语剧作》（*Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha*）（1923）。另外还有 R.P.康格勒（R.P.Kangle）的《戒日王之妙容传》（*Priyadarsika of Sri Harsha*）（1928）,R.G.萨鲁（R.G.Saru）的《妙容传》（*Priyadarsika*）（1928）等译本。

梵语戏剧选集通常也会收入戒日王的剧作，如 H.H.威尔逊（H.H.Wilson）编写的《印度戏剧选编》（*Select specimens of the theatre of the Hindus*）（1835）选入了《瓔珞传》，P.拉奥（P.Lal）编写的《梵语戏剧名作今译》（*Great Sanskrit Plays in Modern Translation*）（1964）选入了《瓔珞传》，亨利·威尔斯（Henry Wells）编写的《梵剧六种》（*Six Sanskrit Plays*）（1964）选入《龙喜记》。

国外学者有关戒日王戏剧的论述相对丰富。A.B.科斯（A.B.Keith）

在他的著作《梵语戏剧—起源、发展理论与实践》(*The Sanskrit Drama In its Origin, Development Theory and Practice*)(1924)中介绍了戒日王的戏剧，涉及戒日王的著作权、剧本、艺术风格和语言特色等几个方面。

G.K.纳瑞曼（G.K. Nariman），A.V.威廉姆斯·杰克逊（A.V.Williams Jackson），查理斯·奥格登（Charles Ogden）合译的《妙容传—戒日王的梵语剧作》(*Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha*)(1923)一书中，作者在前言部分援引大量的资料，对戒日王的生平及剧作进行分析和研究。文章篇幅很长，单独拣出完全可以独立成篇，是迄今为止对戒日王戏剧研究最全面深入的论文。文中详细探讨了《妙容传》一剧的时间跨度以及优填王传说的起源和其他文学版本，并分别将《妙容传》与戒日王的另外两部剧作《龙喜记》与《瓔珞传》，以及戒日王与迦梨陀娑的剧作进行了比较研究。作者肯定了戒日王在印度文学史上的地位，他的三部剧作或许无法与迦梨陀娑和薄婆菩提的作品相比肩，但也可以视之为古典梵剧中的上乘之作。对于《妙容传》的艺术风格和韵律，作者也进行了专业的赏析。

M.R.科尔（M.R.Kale）在其译作的前言中对戒日王及其作品的情节设计、取材、情味等做了评述。

著作权问题在戒日王研究中涉及最多，几乎每个译者或涉及戒日王戏剧研究的学者都会谈到。自 1835 年，H.H.威尔逊（H.H.Wilson）在《印度戏剧选编》(*Select Specimens of the Theatre of the Hindus*)一书中将《瓔珞传》归于十二世纪克什米尔国王曷利沙名下以来[1]，十九世纪末二十世纪初，学者们对此争论不休，众说纷纭。有人认为《瓔珞传》和《妙容传》为波那所作，而《龙喜记》为达婆迦所作，戒日王通过重金收买署上自己的名字。更有学者那罗延那·沙斯特里（Narayana Sastri）

① NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984:xxi

发表论文《剧作家戒日王：论《妙容传》、《璎珞传》、《龙喜记》作者的年代与身份》（*Sriharsha the Dramatist. A dissertation on the age and identity of the author of the Priyadarsika, the Ratnavali, and the Nagananda*）（1902），提出了戒日王是早于迦梨陀娑的超日王，而三部剧作为达婆迦所作的观点，这一观点并未得到大多数学者认可。M.R.科尔（M.R.Kale）、朴君裵（音译）（Bak Kun Bae）以及《妙容传—戒日王的梵语剧作》（*Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha*）（1923）一书的译者均认为戒日王为三剧的作者，没有可靠证据能证实这些作品出自他人之手。这个观点目前普遍为学者接受。

涉及戒日王戏剧其他问题的研究文章不多。小蒙特加莫里·舒勒（Montgamery Schuyler,Jr.）于1899年撰文《丑角的起源及戒日王戏剧对此角色的运用》（*The Origin of the Vidusaka,and the Employment of this Character in the Plays of Har adeva*）,发表于美国东方学会的学报上，分析梵剧中小丑这一角色的起源以及戒日王戏剧中对此角色的运用。塔拉·梅塔（Tala Mehta）在《古代印度梵剧演出》（*Sanskrit Play Production in Ancient India*）（1995）一书中选用《璎珞传》第四幕中后宫失火一段，用《舞论》中提出的戏剧要义诸如风格、情味、表演、法式等进行分析，描述了演员的服饰和身体及面部的彩绘装饰，同时也详述了这段戏剧的表演方法。

三、戒日王戏剧研究应建立在梵语戏剧研究的背景之上。

梵语戏剧作为一种古老的戏剧体系，在世界戏剧发展史上的重要地位毋庸质疑。尽管梵剧演出已于十二世纪初销声匿迹，只有如今仍在印度南部地区演出的库提亚特姆，作为传承至今的梵剧遗存，部分保留了古代梵剧的演出形式，但是现存文献资料仍明确地揭示出梵语戏剧曾经的辉煌与成就。国内外梵语戏剧研究的情况，已有多人撰文介绍，这里

不再赘述。

需要指出的是，戒日王的戏剧成就不是孤立的，而是植根于梵语戏剧不断发展完善的基础之上，遵从于梵语戏剧规范的框架之下。梵语戏剧在发展过程中，不断对戏剧类型、风格、音乐、语言等加以规范，无论是戏剧创作还是表演都有固定的程式可循。这些规范相当繁琐细致，对剧作家和演员都提出了很高的要求。在规定的程式下创作出情节生动、富于情味的作品，令观众观之不足，对任何剧作家都是很大的挑战。戒日王在创作中基本遵循了《舞论》对戏剧创作形式的限定，换言之，他是站在前人的肩膀之上，遵照他们的艺术范式并吸收其实践经验进行再创造。这意味着对戒日王作品的分析无法脱离梵语戏剧规范的大框架，其作品与其他梵语剧作家的作品之间亦存在相当程度的可比性。因此对戒日王的戏剧研究应放在梵语戏剧研究的大背景之下，揭示戒日王戏剧的特征，发现其创作的独到创新之处。

第二章　戒日王及其剧作

第一节　戒日王生平

一、有关戒日王的文献资料

印度人喜欢讲故事，叙述神与人，乃至于动物复杂奇异的经历，却没有专门撰写史书的传统，不重视历史事件能否准确地传于后世。印度历史上的诸多帝王因此湮没无闻，而那些声名赫赫众所周知的国王多是得益于宗教经典、文学故事和考古遗存，才为当代人所知。

与之相比，戒日王则较为幸运。他的生平事迹，除戒日王宫廷诗人波那所著的《戒日王传》及其他铭文钱币等遗存之外，在我国的历史文献中也屡有记载。戒日王统治的时期为我国隋末唐初，此时中国佛教极为兴盛，屡有高僧赴印度学习，求取佛教经典。最富盛名的玄奘法师正是在这一时期前往印度，并与戒日王建立友谊。玄奘归国后撰写《大唐西域记》，记载了戒日王生平言行，以及与之晤谈等情况，是这方面现存最早也是最详细的史料。慧立、彦悰所著的《大慈恩寺三藏法师传》和冥详的《大唐故三藏玄奘法师行状》，亦述及戒日王，并提到更多细节，为勾稽戒日王生平提供了宝贵的资料。此后义净赴印度，虽已在戒日王去世之后数年，但他在《南海寄归内法传》中仍记述了戒日王的有关事迹，足见戒日王的统治对后世之影响。《释迦方志》、《续高僧传》与《法苑珠林》等佛教典籍中对戒日王及当时印度的情况亦有所补充。我国史书中也有多处关于戒日王的记载。《旧唐书》卷一九八载："贞观十五年，尸罗逸多[1]自称摩伽陀

---

① 尸罗逸多：即戒日王。

王，遣使朝贡。”[1]《新唐书》《通典》及《册府元龟》等书中亦有类似记载。综合中印两国的文献，我们对戒日王的生平及其所统治的时代有了较为清晰的了解。

二十世纪初，西方从事印度历史研究的学者收集了大量有关戒日王的资料，并在运用于其印度史的著述之中。1904 年 4 月，在美国东方学会的一次会议上，A.V.威廉姆斯•杰克逊（A.V.Williams Jackson）发表了他搜集的有关戒日王戏剧创作及其生平的详尽资料。他是九卷本《印度历史》的主编。[2]1906 年，M.L. 爱丁豪森（M.L.Ettinghausen）出版了《戒日王：皇帝与诗人》（*Har a-Vardhana, empereur et poète de l'Inde septentrionale*），详论戒日王世系、生平、政绩及文学创作，涉及的史料尤为详尽。V.A.史密斯（V.A.Smith）在 1914 年出版的《早期印度史》（*Early History of India*）的第 13 章对戒日王生平及其统治亦有详细介绍。1925 年，勒特库姆德•慕克吉（(Radhakumud Mookerji）将关于戒日王的文章结集出版，名为《戒日王》。1968 年，瓦曼　•迪卡尔 •根哥（Vaman Dinkar Gangal）出版《戒日王》（*Harsha*）一书。1970 年，巴依吉纳特•沙尔玛（Baijnath Sharma）出版《戒日王及其时代》（*Har a and His Times*），详细介绍了戒日王时代的政治与社会状况。同年，D.德瓦胡迪（D.Devahuti）出版《戒日王之政治研究》（*Harsha：A Political Study*），是研究戒日王时期政治史的专著。2006 年，珊卡•高由（Shankar Goyal）出版专著《戒日王——跨领域政治研究》（*Harsha: A Multidisciplinary Political Study*），在搜集大量前人资料的基础上，对戒日王时代的政治、经济、宗教、地理、文化教育等领域展开综合研究，具有较高学术价值。

① 刘昫. 旧唐书[M]. 北京：中华书局，1975：5307

② NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984:xxvii

二、戒日王生平

戒日王名为曷利沙伐弹那（Harṣavardhana），意译为喜增，即位之时号为 Siladitya，译为尸罗迭多或尸罗阿迭多，义云戒日，世称戒日王。玄奘在《大唐西域记》中记载："今王本吠奢种也，字曷利沙伐弹那唐言喜增，君临有土。二世三王。父字波罗羯罗伐弹那唐言作光增。兄字曷逻阇伐弹那唐言王增。"[①] "于是受教而退，即袭王位，自称曰王子。号尸罗阿迭多唐言戒日。"[②]《大唐西域记》多用戒日王的名号，而《旧唐书》和《新唐书》则皆用尸罗迭多的译名。

六世纪末期，萨他泥湿伐罗国（今塔内沙尔）布湿波菩提王朝在戒日王之父光增王在位时，逐渐强大起来。他派长子王增率军攻打北方的白匈奴，将女儿罗阇室利嫁给了南方与本国比邻的羯若鞠阇国国王摄铠王为妻。公元 606 年，光增王病死，王增继承王位。此后不久，摩腊婆国王提婆笈多发动战争，入侵羯若鞠阇国，杀死摄铠王，囚禁了罗阇室利。王增闻讯立刻起兵攻打提婆笈多，一举击溃摩腊婆军队，杀死提婆笈多，但此后不久，摩腊婆国的盟友、高达国国王设赏迦王设下奸谋，谋杀了王增。国内大臣在婆尼的主持下，请喜增继承王位。此时喜增十六岁。他在再三推辞后继承王位，自称王子摄政，始用戒日的名号。

即位后，喜增秣兵厉马，发誓要为兄长复仇。《大唐西域记》记载："于是命诸臣曰：'兄仇未报，邻国不宾。终无右手进食之期。凡尔庶僚，同心戮力！'"[③]他在温迪亚山中找到濒于绝境的寡妹罗阇室利，迎回国都。自公元 606 至公元 612 年，他率军征讨邻国，所向披靡，征服了印度河流域的诸多国家，将北印度大部分地区以及孟加拉西北部纳于

① 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 428
② 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 429
③ 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 429

自己的统治之下。《大唐西域记》载："于六年中，臣五印度"[①]。确立了在北印度的霸主地位，历史上将公元 612 年作为戒日王朝的开端。此后，戒日王将都城迁至羯若鞠阇国的曲女城，或曾与其寡妹共治[②]，文献中惜无明确记载。

此后三十多年中，戒日王一边勤于治理国家，一边不断开疆拓土，其势力范围东起孟加拉湾，西至古吉拉特，北接喜马拉雅山脉，南至耐秣陀河（Narmada）。北印度的十八国国王和东部迦摩缕波国的鸠摩罗王和西海岸伐腊毗国的杜鲁婆跋吒王均成为戒日王的藩属。除《大慈恩寺三藏法师传》的相关记载外，我们从戒日王的三部戏剧作品中也能寻到些蛛丝马迹。在三部剧作的序幕中，均由舞台监督之口道出，戒日王治下的各藩国国王齐聚于戒日王的莲花足下，共同参加盛大的节日庆典，并观看戒日王创作的戏剧。此时的戒日王享有十分尊崇的地位。

公元 612 年，戒日王进军到耐秣陀河，欲攻打南印度诸国，但被摩诃剌侘国的补罗稽舍王所败，这是戒日王战争史上唯一一次战败。此后戒日王放弃攻打南印度，他的势力范围也没有突破温迪亚山[③]（Vindhya）和耐秣陀河一线。

温迪亚山位于印度中西部，由西向东，将印度分隔为南北两部分。耐秣陀河流经温迪亚山的南坡。在戒日王的剧作中，温迪亚山出现的频率很高。《妙容传》中，优填王派大将军维羯衍犀那征讨文底耶王；《璎珞传》中，卢蒙温将军讨伐拘萨罗王的战役也发生在温迪亚山。文献资料显示，温迪亚山在戒日王的戎马生涯中亦具有重要地位。据波那在《戒日王传》中记载，戒日王进军到温迪亚森林，并在森林中找到了王妹罗阇室利。公元 612 年，戒日王在温迪亚山一线败给补罗稽舍王，未能越

① 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 429
② 慧立，彦悰. 道宣. 大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]. 北京：中华书局，2000：39
③ 温迪亚山：亦译作文底耶山。

过温迪亚山进入南印度。虽然没有直接的证据证明，文学作品中的细节与现实有必然的联系，但温迪亚山对戒日王而言，显然是个重要的地理位置。剧作家隐藏在内心深处的愿望和想法，在现实中无法实现，却可以通过文学创作表现出来。戒日王将两部剧作中的战争场景均设置在温迪亚山，未必仅仅是一种巧合。现实中的遗憾在剧作中得到弥补。在两剧中，优填王都赢得胜利，同时他也盛赞被击败的对手，显示出对战场上英雄气概的赞赏，这正是戒日王认同的观念。《戒日王传》中，克里希那赞美戒日王："他认为真正的友谊存在于弓弦之上，而非仰仗他的食物残屑生活的侍臣。"①对于旗鼓相当的对手，戒日王或许与剧中的优填王心意相通，都心怀惺惺相惜之情。

军事上的胜利并未令戒日王穷兵黩武。他勤于政事，重视文学与教育，对下辖的各藩国的统治仁慈平和，人民安居乐业。据玄奘记载，戒日王"垂三十年，兵戈不起，政教和平，务修节俭，营福树善，忘寝与食"。② "于五印度城邑、乡聚、达巷、交衢，建立精，储饮食，止医药，施诸羁贫，周给不殆。"③

在宗教信仰方面，戒日王采取了宽容的态度，允许多种宗教共存。这种做法既是一种政治策略，也是戒日王家族信仰与人生态度的反映。从戒日王的家世来看，他的父亲信仰湿婆神和日神，他的兄长和妹妹笃信佛教。其妹罗阇室利被困于温迪亚山之时出家，后一直不肯还俗。《大慈恩寺三藏法师传》记云："王有妹，聪慧利根，善正量部义。坐于王后，闻法师序大乘，宗涂奥旷，小教局浅，夷然欢喜，称赞不能已。"④戒日王本人在宗教信仰方面并没有执于一端，他同时礼敬佛陀、湿婆神

① 译自：E.B.Cowell, F.W.Thomas.The Harṣa-carita of Bāṇa[M].New Delhi:Motila Bnarsidass, 1968:43

② 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 429

③ 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 429

④ 慧立，彦悰. 道宣. 大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]. 北京：中华书局，2000: 107

和日神。据《大慈恩寺三藏法师传》记载，戒日王在钵罗耶伽举办五年一次的无遮大施，第一天安佛像，第二天安日天像，第三天安自在天像（即湿婆神），并没有独尊佛教，不过从顺序上看，似对佛陀更加重视。从戒日王与玄奘的交往来看，其晚年似乎更偏重于佛教。

戒日王对佛教的兴趣也体现于他创作的剧本《龙喜记》。剧情取材于《持明本生话》中云乘太子以身代龙的故事，序幕中的祝辞献给佛陀，奠定了该剧的佛教基调。这在印度梵语戏剧作品中相当少见。但此剧与流传下来的其他梵语佛教戏剧有明显不同，剧中着力描写了云乘与摩罗耶婆蒂的爱情故事，还出现了合理天这样与佛教毫不相干的天神，并不具有《舍利弗》和《弥勒会见记》那样鲜明的宗教倾向。与其说《龙喜记》是作者宗教观的反映，毋宁说它体现了作者晚年的人生态度。舍己助人的牺牲精神、淡泊名利的遁世精神在佛教和婆罗门教中是一致的，宗教中相通的价值观促成了戒日王对多种宗教的认同。

戒日王与玄奘晤谈之后，得知大唐国即所知的摩诃至那国，随即于公元 641 年派遣使臣与唐朝通好，开启了两国的政治外交关系。《旧唐书》卷一九八载："贞观十五年尸罗逸多自称摩迦陀王，遣使朝贡。"[①]其后，唐太宗派梁怀璥随印度使者回国报聘，这是戒日王与唐朝的首次交往。此后，他又派使者随同梁怀璥一起到中国，公元 643 年，唐太宗派李义表和王玄策再次出使印度。

戒日王于公元 647 年去世，因身后无子，国内大乱，戒日王朝亦随之解体。

① 刘昫. 旧唐书[M]. 北京：中华书局，1975：5307

第二节 戒日王的文艺活动与创作及其著作权辨析

一、文艺活动及创作

戒日王的文治武功足以与印度历史上声名赫赫的帝王比肩，但戎马生涯的骄人战功和垂拱治平的卓越政绩却并非戒日王生命的全部。他的生活有更丰富的色彩，来自于他对文学艺术的热爱与推崇。

印度历史上不乏能文能武的帝王，既能征战沙场，又能吟诗作剧。兴起于公元四世纪的笈多王朝，其第二代国王三谟陀罗笈多不但擅长音乐，也是一位文学家。尽管没有作品传世，但有碑文记载他有“诗王”的称号。他的继承人旃陀罗笈多二世和鸠摩罗笈多一世也都积极赞助文学艺术，迦梨陀娑就是当时最著名的宫廷诗人①。在戏剧领域，首陀罗迦王曾作《小泥车》一剧，虽然没有有关首陀罗迦王生平的资料流传下来，但公元八世纪间的印度文学理论家伐摩那（Vamana）在他的《诗庄严经释》（Kāvyalamkarasutravrtti）中几次提到首陀罗迦王和他的作品《小泥车》②，此外，他的名字也跻身于公元九世纪的文论家王顶（Rājaśekhara）列出的著名王室诗人③之中。和戒日王同时代，先后也有几位国王擅长写作，比如，波罗毗国王摩亨德罗·维格罗摩·瓦尔曼写了笑剧《醉鬼传》（Mattavilāsa），另一部笑剧《名妓传》（Bhagavadajjuka）也有可能是他的作品。

戒日王对文学艺术的爱好并不输于这些帝王。他在宫廷中建立了卓越的文学圈子，是很多诗人艺术家的赞助人，古典梵语小说家波那、诗

① NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984:xxxiii-xxxiv

② 首陀罗迦. 小泥车[M]. 吴晓铃，译. 北京：人民文学出版社，1957：9

③ NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984: xxxiv

人摩由罗和地婆伽罗都得到过他的恩宠与奖掖[①]。诗人波那写了《戒日王传》，其中多处提到戒日王的对诗人文学家的重视。义净在《南海寄归内法传》中曾记："时戒日王极好文笔，乃下令曰：'诸君但有好诗赞者，明日旦朝，咸将示朕。'及其总集，得五百夹。展而阅之，多是社得迦摩罗矣。"[②]这段话虽然本意在赞颂社得迦摩罗（Jātakamala，即佛本生话）文辞优美、意义隽永，但"极好文笔"四字则印证了戒日王对文学艺术由衷热爱，对好文学作品孜孜以求。十一世纪的作家首多诃罗（Soḍḍ hala）在他的作品《出美传》（Udayasundarī Kathā）中曾将戒日王与其后摩腊婆的钵迦王等几位国王并称为"王子诗人"[③]。在其作品的另外一段中，他用戒日王的名字"斯里曷利沙"（Sri-Harṣ a）玩起文字游戏，文中写到"世上的君主中有一位卓然屹立，他名为'斯里曷利沙'（Sri-Harṣ a），但实际上他却喜爱文辞（gir-Harṣ a），这位国王曾赏赐波那千百万金币"[④]。

戒日王对文学艺术并没有止步于一个旁观者。这位"极好文笔"的国王耐不住创作的冲动，亲自写作诗歌和戏剧。目前传世的诗歌有《八大灵塔梵赞》（*A amahaśricaityastotra*）和《晨赞》（*Suprabhātastotra*）。《八大灵塔梵赞》即《八大灵塔名号经》，宋代法贤译为中文，全诗共二十行，颂扬佛陀出生、修道、涅槃过程中重要的八处所在，称之为八大灵塔。《晨赞》共九十六行，颂扬佛陀为世界的启明者，智慧耀寰宇。

戒日王著有三部戏剧剧本：《妙容传》《璎珞传》和《龙喜记》。前

① 季羡林主编. 印度古代文学史[M]. 北京：北京大学出版社，1991：286

② 义净著. 王邦维校注. 南海寄归内法传校注[M]. 北京：中华书局，1995：182-183

③ NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984: xxxiii

④ 在这一句中，Sri-Har a 音译为斯里曷利沙，其中 Sri 意为杰出的，是印度姓名前常用的敬称，Har a 意为欢喜。梵语 gir 意为文辞，gir-Harṣ a 是喜爱文辞的意思。Harṣ a 一词在此一语双关。这一段的英文译文见 NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984: xlii

两部取材于优填王的传说，剧中情节为作者原创，以宫廷爱情为主题。《龙喜记》故事来源于《持明本生话》，讲述云乘王子以身代龙的事迹，具有鲜明的佛教色彩。这三部作品情节曲折引人入胜，人物对话生动活泼，是古典梵语戏剧的经典作品。

二、从剧本出发辨析戒日王的著作权

《妙容传》、《瓔珞传》和《龙喜记》是否为戒日王所作，学界历来多有争论，质疑之声不绝。质疑的依据源于十一世纪梵语诗学理论家曼摩吒（Mammaṭa）所著的《诗光》（Kāvyaprakāśa）。其中一段话提到“诗是为了成名，获利，知事，禳灾，顷刻获得幸福，像情人那样提供忠告。”[①]之后，作者以散文体自注云：“成名是像迦梨陀娑那样获得名声。获利是像达婆迦那样从戒日王获得财富。[②]”曼摩吒文尽于此，并没有具体指出达婆迦是如何从戒日王出获得财富。此后有些学者由此推测，达婆迦将自己的剧作出卖给戒日王获得财富，也有人怀疑是波那代笔，认为三部戏剧并非戒日王所作。

在曼摩吒似是而非的评论之外，戒日王同时代或稍晚的著作中并没有任何记载表明戒日王的作品为他人代笔。而曼摩吒所言“达婆迦那样从戒日王获得财富”，从字面上理解仅仅是达婆迦获得了戒日王的赏赐，爱好文学的戒日王用金钱赏赐有才华的作家，应该并非异事。以此来断定代笔，欠缺说服力。上文曾提到，首多诃罗的作品《出美传》中写道戒日王“曾赏赐波那千百万金币”，便可以作为曼摩吒所谓“从戒日王获得财富”的注脚。

《妙容传——戒日王之梵语剧本》（*Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha*）一书的前言援引详细资料，对持“代笔”观点的学者

① 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：599-600
② 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：600

加以反驳，有很高参考价值，此处不再赘述。A.B.科斯（A.B.Keith）所著的《梵语戏剧—起源、发展理论与实践》（*The Sanskrit Drama In its Origin, Development Theory and Practice*）中也持同样观点。

通过对剧作文本进行分析，有许多证据可以证明三部作品均出一人之手。三部作品中有很多相同或相似的诗句。在三剧的序幕中，舞台监督对作者的介绍和其后吟诵的诗句几乎毫无二致。《妙容传》与《瓔珞传》剧终的颂诗几乎一模一样。《龙喜记》第四幕的第一首诗和《妙容传》第三幕剧中剧管家出场时所吟的诗基本相同。《妙容传》第三幕的第十首诗和《龙喜记》第一幕的第十四首诗几乎一样。

在艺术风格、情节安排和表现手法方面，三部剧作也有许多相似之处。《妙容传》第二幕，优填王在花园中看到林女（即妙容），剧中有如此描述：

小　丑（好奇地）朋友，看，看！那边那个少女是谁？她长发飘飘透着花儿的清香，引得蜂儿追逐嬉戏，她那花蕾似的双手像珊瑚般红润，常青藤般的手臂修长、纤弱、光彩动人。她真像我们眼前活的花神。

国　王（好奇地看过去）朋友，她举止优雅，美貌无双，给人无限遐想。我也不能确定她到底是谁。看！

难道她是来自波多罗的龙女入世观凡尘？
非也！我曾游历龙国并不曾见这般美人，
难道是月光化人，可又怎能在白天得见？
她又是谁呢，好似手擎莲花的大吉祥天？[①]

① 译自：NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984

在《龙喜记》第一幕，云乘太子见到摩罗耶婆蒂公主时，作者几乎使用了相同的手法。

阿抵离（瞧着，很惊奇地）喂，朋友。你瞧，你瞧哇！不但是她弹的箜篌让咱们耳朵舒服，就连她长的模样也跟她弹箜篌的本事似的让咱们的眼睛痛快呢！你说她是什么人？是位女神仙？是海龙王的公主？是持明国的姑娘？还是悉陀国的小姐？

云乘太子（热情地注视着）朋友，我不敢断定她是甚么样的人，可我知道—

如果她是一位天上的神仙，

帝释天的一千只眼睛必将放出欣愉的光焰。

如果她是龙宫的如花美眷，

水底的洞穴必将不愁难见月圆，只因为有了她的颜面。

如果她是持明国的姑娘，

万国千邦必将俯伏在我们的面前。

如果她是悉陀国的小姐，

悉陀族的人民必将闻名在三界间。[①]

以上两段，尽管遣词造句不尽相同，但是表现方法非常相似，都是由小丑和男主人公一问一答，猜测女主人公的身份。云乘与摩罗耶婆蒂相遇在山野之间，优填王见到妙容在后宫花园，所处环境并不相同，但二人见到意中人的场景却几乎一样，完全可能出自一人之手。

《璎珞传》第二幕中璎珞因为错过与优填王的约会，伤心羞愧欲上吊自尽，被优填王救下，与《龙喜记》第二幕中，摩罗耶婆蒂公主因为误会而上吊，被云乘救下的情节十分相似，男主人公都是在救人之后，

① 戒日王著. 龙喜记[M]. 吴晓铃译. 北京：人民文学出版社，1956：13

才惊喜地发现所救之人正是自己的心上人。这两处的情节构思非常一致。

《妙容传》和《璎珞传》两剧更如姊妹篇一般，故事的取材、情节设计以及人物刻画如出一辙。两部剧中，与优填王有婚姻之约的高贵公主，阴差阳错隐姓埋名生活在优填王的后宫中，因为某种机缘与优填王相遇并相爱，遭到仙赐后的阻挠，最终谜底揭开，有情人终成眷属。

通过上述对文本的比对，三部剧作在语言、风格等方面显示出文本的相同性及风格的一致性，可以断定三剧由同一人创作。《妙容传》等三部剧作的序幕均明确提出作者名号，将剧作的著作权归于戒日王名下。义净的《南海寄归内法传》记述："又，戒日王取乘云菩萨以身代龙之事，缉为歌咏，奏谐弦管令人作乐，舞之蹈之流布于代"[①]。义净旅印之时距戒日王去世仅三十余年，他的记述具有相当可信性，说明时人对《龙喜记》为戒日王所作并无疑议。引起学者争议的焦点，在于戒日王的著作权是否名至实归，确为本人所作，而非由宫廷文人代笔。戒日王宫廷之中拥有波那、达婆迦等众多才华横溢的诗人。戒日王作为保护者和赞助人，对他们有生杀的处置权，也绝对有将其作品据为己有的能力。在这种背景下，一个崇尚武功、四处征战，统治巨大疆域的君主创作出三部传世的文学佳作，难逃偷梁换柱、沽名钓誉之嫌。对戒日王著作权的质疑，并非出自切实可靠的证据，而是源于对王权之恶的疑虑。对于这样的疑虑，无法从历史文献中找到证据予以反驳，但三部剧作的内容却可以提供有利的证据，证明其与戒日王本人的身世与心态密切相关，从而将著作权归于戒日王名下。具体分析详见本章第三节。

此外，《妙容传》与《璎珞传》所涉及的战争情节亦可佐证戒日王为剧作者的观点。《妙容传》中，优填王攻打了文底耶王和羯陵伽王；《璎珞传》中，优填王与拘萨罗王作战。《妙容传》第一幕，维羯衍犀

① 义净著. 王邦维校注. 南海寄归内法传校注[M]. 北京：中华书局，1995：184

那向优填王禀报对文底耶王的战况，《瓔珞传》第四幕则是毗阇衍瓦尔曼禀报对拘萨罗王的战况，剧中这两处的叙事方式和表现手法非常相似。剧中优填王的对手文底耶王和拘萨罗王在将军们的描述中都勇猛过人，大有英雄气概，优填王对他们也赞赏有加，颇有惺惺相惜之感。

根据《舞论》对古典梵剧的分类，《妙容传》和《瓔珞传》属于传说剧与创造剧相结合的那底迦剧[1]，主角是国王，以爱情享受为核心。这类剧作完全可以不涉及战争，即使涉及战争，根据《舞论》的规定，战斗的情形应该通过"引入插曲"提示才更加妥帖。尽管《妙容传》中优填王与文底耶王和羯陵伽王的战争与剧中情节发展相关，分别引出妙容进宫和妙容身份的确认，但作者对战争场景的细节描写并无必要，而《瓔珞传》中对拘萨罗王的战役则完全与剧情无关，即使从剧中剔除也丝毫不影响剧情的发展。《瓔珞传》戏剧创作技巧运用纯熟，情节紧凑、一波三折，并无多余枝蔓，作者却在第四幕加入一段与剧情无涉的战争情节，颇令人费解。以宫廷爱情为题材的古典梵剧也有以战争为背景的作品，比如迦梨陀娑的《摩罗维迦与火友王》和跋娑的《惊梦记》，但对战事仅仅一笔带过，并无细节描写。《妙容传》和《瓔珞传》对战争场面的描述则细致入微，在那底迦剧中可谓绝无仅有，说明剧作者本人对战争怀有浓厚的兴趣，对战争场面也相当熟悉。作者对战争的明显偏好有助于剧作家身份的确定。与笔墨为伍的宫廷剧作家不会热衷于战争场景，亦不会在风花雪月的爱情故事中加入与之无关的战争情节，而枉顾梵语戏剧创作的规范，用大量笔墨描写战争，更非职业文人所愿为。对战争情有独钟，刻意加以描述，甚至不顾剧情需要，硬塞进大段诗歌叙述战事、称颂对手的剧作者，非戎马一生，崇尚"真正的友谊存在于弓弦之上"的戒日王莫属。

① 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：78

在没有新证据证明有人为戒日王代笔之前，我们大可摒弃一些学者臆想出来的代笔故事，把三部剧作的著作权仍然交给戒日王。即使曾有宫廷作家为戒日王的剧本润色，也并不能否认剧本的主体由戒日王创作的事实。

第三节　戒日王与优填王——剧作家与男主人公的交集

《妙容传》与《璎珞传》皆取材于优填王的故事。《妙容传》的剧情如下：羯陵伽王多次求娶盎伽国公主妙容，但盎伽王将妙容许给了犊子国优填王。于是，羯陵伽王举兵进犯盎伽国，囚禁了盎伽王。盎伽王的管家将妙容交给文底耶王保护。后因优填王派兵进攻文底耶个，妙容在战乱中被掠到犊子国，被当成了文底耶王的女儿林女。优填王在御花园中见到妙容，被她的美貌所迷，当妙容得知优填王的身份时，心中暗喜，二人从此互相思慕。在小丑和妙容密友的帮助下，两人通过演戏的机会再次相会。优填王的王后仙赐得知真情后，将妙容囚禁起来，妙容绝望企图自杀。这时优填王已派兵将羯陵伽王杀死，盎伽王复位，盎伽王的管家前来犊子国宫中，认出服毒后又被救活的妙容。仙赐得知林女就是自己的表妹妙容，也同意她与优填王成婚。

《璎珞传》的剧情大意为：犊子国宰相负轭氏为了扩大优填王的势力，决定让优填王与狮子国联姻。他放出仙赐王后死于火灾的谣言，诱使狮子王同意将女儿璎珞嫁给优填王。璎珞在前往犊子国途中，因沉船而与大臣婆苏菩提失散，被救出后由负轭氏送到仙赐后那里，化名海女。海女在爱神节的庆典上见到优填王，倾慕不已，将优填王画在画中。海女与密友倾吐相思之情时，被八哥听到。之后八哥逃走，复述海女之言时，恰被优填王听到，其后又见到画板，在海女密友的帮助下，两人终

于见面。见面后，两情相悦，弄臣出谋划策，让二人暗中相会，不料被仙赐撞见，她一怒之下将海女囚禁在后宫。负轭氏安排一个魔术师前来献艺，魔术师施展魔法，后宫起火，仙赐惊呼，海女还在里面，优填王冲进后宫，救出海女。此时，婆苏菩提也已赶到，认出海女。负扼氏承认这一切都是他的计策，仙赐欣然同意璎珞与优填王成婚。

优填王最早在往事书中被提及，史上应确有其人，相传为公元前六世纪印度重要的十六个国家之一的犊子国国王。德富的《伟大的故事》中记述了优填王的事迹，但这部书原作已经失传。现存的三部改写本中，月天的《故事海》和安主的《大故事花簇》中对此都有较详细的记载，觉主的《大故事诗摄》中也有所提及。

据《故事海》等书的记载，优填王是犊子国国王，都城憍赏弥[①]。优填王的父亲是千军王，母后在怀孕时被金翅鸟叼走，后来得到静修林隐士的庇护，生下优填王。优填王年幼时曾救下龙国国王婆苏吉的哥哥，因此得到具有神奇力量的琵琶，并被赋予了动人的音乐才能和其他神力。后来优填王与父亲千军王团聚，并继承王位。即位不久，他被阿般提的大军王囚禁，教授大军王的女儿仙赐弹琴，两人相爱，在宰相负轭氏的安排下，携仙赐逃回憍赏弥。此后，为了和摩揭陀国结盟，在负轭氏的安排下，又娶了摩揭陀国的莲花公主为妻。在与两个强国结盟之后，优填王征战四方，征服周边各国，最终成为一位伟大的国王。

此外，优填王的事迹也屡见于佛教经典，在《优填王经》、《摩诃僧祇律》和《四分律》中都有记载。因王后笃信佛法，遂成为佛陀之大护法，曾与佛陀论戒色之道和为君之道。据《大唐西域记》记载，憍赏弥城中有大精舍，优填王曾刻檀佛像，以慰思慕之情[②]。

---

① 据考古发现憍赏弥的位置为朱木那河畔的柯桑（Kosam）村。详见玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 467

② 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 468-469

优填王的故事广为流传，为印度大众喜闻乐见，成为梵语戏剧题材的来源之一。早期梵语戏剧家跋娑创作的《负轭氏的誓言》和《惊梦记》就分别以优填王娶仙赐和莲花公主的故事为题材。毗舍佉达多的《情网》亦取材于优填王的传说。戒日王选择这位传说中的著名国王作为剧中的主人公，固然为了强化戏剧演出的效果，易于引起观众的共鸣，但在追求戏剧效果之外，亦别有深意。

中国人常说“诗以言志”，戏剧创作也可以是一种自我表达的方式。细读《妙容传》与《璎珞传》，不难发现戒日王与优填王若隐若现的交集和剧作者选取优填王作为剧中主人公的苦心。戒日王以优填王的功业自比，杜撰两剧的情节，有意无意之间，将自己的心绪事迹投影于优填王的故事。

印度两大史诗是梵剧题材的源泉，与这类剧作的主人公相比，优填王不具备罗摩和婆罗多家族的神性，他更加世俗化，与戒日王的身份相当，经历也多有相似之处。犊子国的都城憍赏弥与戒日王的都城曲女城相距不过几百里，都坐落于恒河附近。优填王早年坎坷，曾被阿般提大军王俘虏，在大臣的帮助下逃脱，此后励精图治，成为伟大的国王。这与戒日王弱冠之龄即位，遭遇父死兄亡的变故，后终于平定四方，称霸北印度的经历相仿。此外，优填王在佛教典籍中也屡有提及，与佛陀交往密切，尽管这些记载并不见于印度民间文学的文本中，却足以证明优填王对佛教虽未必虔信，亦为支持者之一。这一点与戒日王对佛教的态度相近。传说中的优填王文武双全，英勇善战，同时精于音乐、善弹琵琶，又擅长法术，充满情趣与格调。他有负轭氏等贤臣辅佐，平定四方，为后人传诵，而他的风流韵事更为其增添了一抹浪漫的色彩。戒日王的一生也具有同样的辉煌与色彩。他擅长文学，通晓医药，身边有婆尼[①]等

① 婆尼在《大唐西域记》与《戒日王传》中均有记载。

大臣助其完成大业。戒日王的感情生活我们不得而知，但一个风雅君主所向往的爱情与征服，大概以优填王为最。

从两部剧作中，我们可以读到更多与戒日王身世相关的细节。《妙容传》提及两次战争，一次是与文底耶王的战争，由维羯衍犀那详细描述，一次是对羯陵伽王的战争，优填王对仙赐讲述了战况。但同为敌人，优填王对文底耶王与羯陵伽王的态度截然不同。他对文底耶王的勇敢称赞有加，对羯陵伽王则深恶痛绝。剧中小丑曾问他“为何因羯陵伽王囚禁了坚铠王而震怒不已”[①]，而优填王对仙赐讲述战况时，言到“万恶的羯陵伽王末路途穷”[②]，对羯陵伽王极其鄙视。

羯陵伽王和坚铠王不见于有关优填王的记载，剧中所描述的优填王对羯陵伽王的憎恨显然反映了作者的意图。对比剧中的情节与戒日王的身世，可以发现两者之间有不少契合之处。剧中羯陵伽王趁优填王被囚之时，发动战争，囚禁了优填王未来的岳父坚铠王，妙容因此进入文底耶森林；现实中摩腊婆国王联合其盟友设赏迦王趁戒日王之父病故之际，杀死戒日王的妹夫羯若鞠阇国摄铠王，后又设计杀死其兄王增，戒日王之妹罗阇室利逃入文底耶森林。波那在《戒日王传》用了三章篇幅对此详加叙述，是影响戒日王一生的重大事件。另外还有一个值得注意的细节，作者在剧中虚构了坚铠王（Drdhavarman）这个人物，史上盎伽国并没有坚铠王其人。坚铠王与戒日王的妹夫摄铠王（Grahavarman）的名字近似，马克・科林斯博士（Dr.Mark Collions）曾指出摄铠王的祖先有可能曾统治过盎伽地区[③]。这些信息在坚铠王和摄铠王之间建立了联系，作者在剧中虚构坚铠王这个人物及其被囚的情节，在为剧情进行

① 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011

② 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011

③ 译自：MOOKERJI R. Harsha[M]. London: Oxford University Press, 1926: 16

铺垫的同时，将摩腊婆进攻羯若鞠阇国之事也隐藏于其中。剧中优填王对羯陵伽王的战争影射了戒日王为其兄妹的复仇之战，怒火与憎恨亦是作者自然的情感流露。

剧中的文底耶王（Vindhyaketu）被称为森林之王（forest-king），温迪亚山由东向西横亘于印度半岛中部，历史上并无文底耶这一国家，文底耶王应是温迪亚山中部落的首领，在剧中他是妙容的保护者。据波那的《戒日王传》记载，戒日王在温迪亚山中寻找王妹时，曾得到过当地部落的首领阇勒婆王（Sharabhaketu）与其子维戈勒王（Vyaghraketu）的帮助①。剧中维羯衍犀那在战争过后的空旷战场上找到呼救的妙容，而戒日王正是在罗阇室利欲举火自焚的无助时刻赶到她的身边，两者之间亦有相合之处。

《戒日王传》第八章记述了文底耶森林的师尊隐士因知晓戒日王通晓医术，送给戒日王一个有解毒功效的珍珠花环②。在《妙容传》第四幕妙容服毒后，优填王用在龙国学到的解毒之术挽救了妙容的性命，与《戒日王传》的记述正可相互印证。

戒日王在写作《妙容传》之时，将自己早年的经历巧妙地植入剧作之中，在宫廷言情剧曲折的情节之外，为自己留下了一抒胸臆的空间。《璎珞传》依然传承了这一风格，只不过此时的戒日王已征服北印度，意气风发，不复有“兄仇未报，邻国不宾，终无右手进食之期”③的心境，正如剧中的优填王，亦不再有逃离阿般提时立足未稳的窘境，而是洋溢着一统天下后的志得意满。剧中优填王征服强大的拘萨罗国，娶远在印度半岛南端的狮子国公主璎珞为妻，又通过负轭氏之口道出：先知

① BANABHATTA. Harshacharita[M/OL]. London: Royal Asiatic Society, 1897: 230-260 http://www.jatland.com/home/The_Harsha_Charita_of_Bana/Chapter_VIII
② BANABHATTA. Harshacharita[M/OL]. London: Royal Asiatic Society, 1897: 230-260 http://www.jatland.com/home/The_Harsha_Charita_of_Bana/Chapter_VIII
③ 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 429

预言迎娶这位公主的人将会统治四海。通过战争、政治联姻和预言，优填王成为世界的最高统治者。优填王的功业透露出戒日王的雄心。

《璎珞传》第一幕结尾处游吟诗人吟唱到：“暮霭沉沉，诸王子齐集大殿，急待拜伏，优填王莲花足下”[①]；第四幕婆苏菩提觐见优填王之前，所吟诗中有两句：“与诸王子并立之际，乐曲悠扬心神荡漾”[②]。这两处中提到的“诸王子”应是臣服于优填王的藩属国前来觐见的君主，他们拜伏于优填王的足下，对他充满敬仰。这两段诗歌与波那在《戒日王传》的第二章“觐见国王”中的描述完全吻合。戒日王的皇宫门口云集了来朝见他的各藩国国王，等待他的接见[③]。和优填王一样，征服了北印度大部分的国家，他也如众星捧月一般接受臣服的藩国朝拜，自负之情溢于言表。《璎珞传》第一幕优填王出场时的一段话便体现出这样的情绪。

国　王　国家的敌人已尽数消灭；
　　　　官府的事务已托付忠臣贤宦；
　　　　我的子民得到适当的保护，远离烦恼；
　　　　光辉王之女成为我的妻，还有春天和你陪伴；
　　　　有了这一切，让迦摩天以他的名义心满意足！
　　　　这盛大的节日庆典是为我而举办。【九】[④]

此时的戒日王已征服北印度诸国，成为北印度的最高统治者，国运昌

① 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011
② 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011
③ BANABHATTA. Harshacharita[M/OL]. London: Royal Asiatic Society, 1897: 35-69 http://www.jatland.com/home/The_Harsha_Charita_of_Bana/Chapter_II
④ 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011

盛，万人景仰，处于权力的巅峰，故而整部剧都透出喜不自胜与志得意满。

在“觐见国王”一章中，波那在皇宫大门外见到了成群的骏马和戒日王心爱的大象。这头大象被称为“象王”，波那形容它“如温迪亚山插上象牙，如太初之野猪长有大象的躯干”[①]。《璎珞传》中，婆苏菩提在优填王的王宫入口见到了“高贵的骏马和胜利之象”，感叹优填王宫中的奇珍异宝，令狮子国国王相形见绌。这里的叙述与波那的记载一致，戒日王在写这段诗歌时以自己的宫廷为蓝本，把现实中的景象移入剧中。

《璎珞传》中对拘萨罗国王的战争，完全与剧情无涉，加入这场战事并由毗阇衍瓦尔曼详述战争的场面，显然是剧作者有意为之。细读这次战事的细节，颇有耐人寻味之处。

根据剧本所言，优填王对拘萨罗国王的战役发生在温迪亚山，拘萨罗国王将要塞建在温迪亚山上。根据佛经记载，优填王时代的拘萨罗国是当时的十六大国之一，都城在舍卫城，又名室罗伐悉底，位置大概在现今北方邦奥德境内。犊子国位于拘萨罗国西南，温迪亚山在犊子国南方，因此按照史籍记载的地理位置，优填王对拘萨罗国的战事不可能发生在温迪亚山。

戒日王统治时期，有南北两个拘萨罗国。北拘萨罗国大抵与古拘萨罗国位置相似，南拘萨罗国大概在现今海德拉巴附近的钱德拉普尔。温迪亚山脉西起古杰拉特半岛的东部，向东北延伸至北方邦的米尔扎布尔。从地理位置来看，南北拘萨罗国与温迪亚山都相距甚远，不可能将要塞建在温迪亚山。

戒日王作为北印度的征服者，对于各国的方位当了如指掌，不可能不知道拘萨罗国的确切位置。既然作者特意在剧中加入这一战争场面，战役地点亦不会随意为之，让剧中的拘萨罗国将要塞建在距其遥远的温

① 译自：BANABHATTA. Harshacharita[M/OL]. London: Royal Asiatic Society, 1897: 35-69 http://www.jatland.com/home/The_Harsha_Charita_of_Bana/Chapter_II

迪亚山。戒日王在剧中将战场定在温迪亚山必然有其深意。极有可能在温迪亚山曾发生过一场令戒日王难忘的战役，他在剧中特意加入与剧情无关的战争场面以纪念这次战事。这是哪一场战役史料中并无明确记载，不过通过历史文献和剧中提供的细节，我们可以有大致的推断。

据《大唐西域记》，戒日王于公元606年即位后，用六年的时间平定北印度，所向披靡。这些战事似乎并无特别独特之处，史料中没有明确记载。公元612年戒日王遭遇强劲的对手，在对摩诃剌侘国王补罗稽舍二世的战争战败，他“屡率五印度甲兵及募招诸国烈将，躬往讨伐，尤未克胜”[①]。这场战事在艾霍尔铭文（Aihole Inscription）中亦有记载，其中有诗句称“喜增莲花足下聚集诸藩国昌盛强大不可限量，如王冠上珠宝般闪闪放光；遭遇补罗稽舍王他的喜悦化为恐惧，战场上一排排威武的巨象令其憎恶异常”[②]。铭文中的另一节诗显示，这场战役应发生在温迪亚山和耐秣陀河附近，补罗稽舍的大军在此驻扎，并成功阻止的戒日王军队的进攻[③]。《大唐西域记》中记补罗稽舍王蓄养勇士，并且“复饲暴象，凡数百头，将欲阵战，亦先饮酒，群驰蹈践，前无坚敌”[④]。印度古代战争中，象军并不鲜见，戒日王本人就拥有象军六万。玄奘在书中特别记述补罗稽舍王的象军，可见确实勇猛异常，令人印象深刻。征服周边国家，击败戒日王军队，暴象起到了重要作用。另据艾霍尔铭文记载，补罗稽舍王曾征服拘萨罗国和羯陵伽国。从上述记载，可以得知三个细节：其一，补罗稽舍王在温迪亚山驻扎，与戒日王的战争发生在温迪亚山；其二，补罗稽舍王的象军勇猛无敌，藉此取胜；其三，他曾征服拘萨罗国。

---

① 玄奘，辩机原著．季羡林等校注．大唐西域记校注[M]．北京：中华书局，2000: P891
② 译自：MOOKERJI R. Harsha[M]. London: Oxford University Press, 1926: 34
③ 译自：MOOKERJI R. Harsha[M]. London: Oxford University Press, 1926: 34
④ 玄奘，辩机原著．季羡林等校注．大唐西域记校注[M]．北京：中华书局，2000: 891

对比《璎珞传》中有关对拘萨罗国战役的表述，两者颇为相似。毗阇衍瓦尔曼讲述拘萨罗王在温迪亚山筑有要塞，出战的军队以象军为主。在其对战争场面的具体描述中，更突出了象军的威力，拘萨罗王“从对面温迪亚山冲出列开部队，象军威武顷刻将四面团团包围，有如温迪亚山一般与我军对垒，发情的群象将咱步兵踩踏甚巨”，大象在醉酒时与发情的状态相近，这里所说的“发情的群象”即是醉酒的暴象，这一点从下一段的“拘萨罗王乘坐醉象”一句得到证实。艾霍尔铭文中形容补罗稽舍王的象军强大，称“它们（象军）如大山一般”，竟与上面所引的一句不谋而合。

剧中与拘萨罗王战斗的场景极其惨烈，“刀剑挥舞人头落地，利箭横飞头盔掀起，血流遍野一时成河，兵器激鸣甲胄浴火”[①]。根据 M.R.科尔（M.R.Kale）的译本，象军在这场战斗中重创优填王的军队，而在朴君裴（音译）（Bak Kun Bae）的译本中，此处明确写明优填王的军队被击溃。但结果却出人意料，卢蒙温单枪匹马射杀了拘萨罗王，赢得了战争的胜利。这样写突出了卢蒙温的英勇，颇像中国古典小说中的猛将，“百万军中取上将首级”，但事实上成功的可能性却极小，似乎并非此次战事的合理结果，更像是文学作品中一厢情愿的夸张。两位译者所依据的梵语原著版本不同，或者在翻译中对原文的理解有出入，但两种英译本此处的出入足以说明战斗的过程与结果之间有不合逻辑之处。

尽管我们缺乏必要的史料重现戒日王与补罗稽舍王的军队之间激烈的战斗场景，但从现有的资料仍可大概勾勒出基本轮廓。《璎珞传》中优填王对拘萨罗王的战争与此次战役之间的相似性显而易见，除了结果不同，战争的地点和场面是一致的。对补罗稽舍王的战争是戒日王戎马生涯中最惨痛的失败经历，并因此止住了他征服南印度的步伐，足以令

① 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011

其一生耿耿于怀，难以释然。虽然没有文献证明戒日王在创作《璎珞传》时，用这场战事纪念现实中失败的战争，但两者之间的一致之处令我们有理由相信，戒日王在写作时有意将这一重大事件在剧本中体现出来。

爱情与战争是《妙容传》与《璎珞传》共同的主题，剧中的优填王既收获了爱情，也征服了世界，令自己的功业达到完美。他不是仅凭武力征服四海的暴君，而是众望所归又风流倜傥的英明之主；他赞赏无所畏惧的勇气，真心称赞对手的勇猛，也愿意为心上人献出生命。在优填王身上，我们不难窥到戒日王那若隐若现的身影。他精心选择了优填王这位功业卓著又多情的君主作为两剧的主人公，把自己的身世、成就、情感和追求巧妙而不露痕迹地表达出来，优填王所说便是戒日王所想，剧作者与男主角之间，你中有我，我中有你，自然又贴切，仿佛两人合为一体，令读者与观众感觉不到丝毫的牵强穿凿。我们不禁要佩服戒日王高超的创作手法，能如此不露声色地将自己隐藏于男主角的背后，既将这两部宫廷言情剧写得风流蕴藉，又能将自己的身世隐藏于其中，同时把情节安排得丝丝入扣。或者可以说，舞台上的优填王即是戒日王理想中的自己。

第四节　《龙喜记》——戒日王的晚年心境

《妙容传—戒日王的梵语剧作》（*Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha*）一书的前言中提到，《龙喜记》是戒日王的最后一部剧作[①]。这一观点也得到了吴晓铃的认同[②]。

义净在《南海寄归内法传》提到戒日王作《龙喜记》，云：“又，戒

① NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984: lxxxvii

② 戒日王著. 龙喜记[M]. 吴晓铃译. 北京：人民文学出版社，1956：5

日王取乘云菩萨以身代龙之事，缉为歌咏，奏谐弦管令人作乐，舞之蹈之流布于代[1]”。义净游学印度之时，戒日王已去世三十余年，尚能获悉《龙喜记》的内容，可见此剧在当时颇有影响。玄奘在公元 640 年冬见到戒日王，在戒日王身边停留长达半年之久，与之建立深厚情谊，归国后著述《西域记》，对戒日王生平事迹记述翔实，对其尊奉佛法予以很高评价。如果这样一部佛教题材的戏剧作于玄奘见到戒日王之前，很有可能会引起玄奘的注意，但此剧并不见于玄奘的著述，说明有可能是玄奘离开之后的作品。

《龙喜记》是一部很独特的作品。帕默尔·柏爱德的英译本在标题上附加说明，称之为“佛教戏剧”。《龙喜记》确实含有不少佛教元素，比如序幕中的祝辞赞咏佛陀；剧中故事源自佛教典籍《持明本生话》，这本典籍已经失传，但巴利语《佛藏》中收有《云乘菩萨譬喻》，内容大概与《持明本生话》相仿[2]；而云乘太子以身代龙这一戏剧主题，与佛教中饲虎等舍身故事异曲同工，都体现出佛教所提倡的牺牲精神。但是因之将《龙喜记》定义为“佛教戏剧”，理由并不足够充分。

与《弥勒会见记》（*Maitreyasamiti-Nataka*）以及马鸣（Aśvaghoṣa）所作的《舍利弗》(*Śarīputra-Prakarana*)等几部传世的佛教戏剧不同，《龙喜记》并未体现出前者那样强烈的宗教情感，其创作目的也并非为了宗教宣传。马鸣是公元一世纪迦腻色迦王时代著名的佛教诗人和哲学家，他皈依三宝，深研佛法。他所著的长诗《佛所行赞》(*Buddhacarita*)和《孙陀罗难陀诗》(*Sundarananda Kāvya*)都旨在以佛陀或其他佛教人物的事迹宣传教义，感化世人，创作《舍利弗》等戏剧亦以此为目的，体现了强烈的宗教感情。《弥勒会见记》叙述未来佛弥勒不平凡的一生，

① 义净著．王邦维校注．南海寄归内法传校注[M]．北京：中华书局，1995：184
② 戒日王著．龙喜记[M]．吴晓铃译．北京：人民文学出版社，1956: 9

序幕中明确地宣讲佛教教义。这部原创为印度语的剧作，后被译为吐火罗语和回鹘语，现存回鹘文手稿是由当时一个回鹘都督为死后能见到弥勒而请人抄写的，这些都体现出剧作本身浓厚的宗教色彩。我们可以据此毫不犹豫地将这些作品归于“佛教戏剧”，因其戏剧形式与佛教密切相关，其内容源自佛教典籍，其目的在于宣扬佛教教义。

《龙喜记》并不具备上述特征。剧中尽管在序幕中赞颂佛陀，但也出现了合理天降甘霖令云乘太子复活的场景，提到过帝释天、俱毗罗等婆罗门教大神。戒日王在《龙喜记》的创作中也并没有宣扬佛教的意图。尽管序幕中明确指出故事来自佛教典籍《持明本生话》，但云乘的故事在月天的《故事海》和安主的《大故事花簇》中也有辑录，由于这两部书是根据已失传的德富的《故事广记》改编，那么在这部成书于公元六世纪之前的故事总集中应该已有云乘的故事。由此可见，云乘的故事在戒日王的时代广为流传，并非仅见于佛教典籍。《南海寄归内法传》中曾记述：“其社得迦摩罗亦同此类社得迦者，本生也。摩罗者，即是贯焉。集取菩萨昔生难行之事，贯之一处。若译可成十余轴。取本生事，而为诗赞，欲令顺俗妍美，读者欢爱，教摄群生耳。时戒日王极好文笔，乃下令曰：‘诸君但有好诗赞者，明日旦朝，咸将示朕。’及其总集，得五百夹。展而阅之，多是社得迦摩罗矣。方知赞咏之中，斯为美极。”[①] 由此可知“社得迦摩罗”即“本生话”，文辞优美动人，深为读者喜爱。戒日王爱好文学，多有收集，从中选出喜爱的故事演绎为剧本，更多出于对故事本身的赞赏和共鸣，而并非以宣扬佛教教义为目的。就《龙喜记》的故事结构而言，前两幕讲述云乘王子与摩罗耶婆蒂公主的爱情故事，婉转缠绵，与梵剧中的那底迦戏剧无异，第三幕以丑角的插科打诨为过渡，最后两幕才搬演云乘以身代龙的故事，这样的结构与前面所提

① 义净著．王邦维校注．南海寄归内法传校注[M]．北京：中华书局，1995：182-183

到的佛教戏剧亦大相径庭。由此可见，《龙喜记》虽具佛教元素，但不属于佛教戏剧。

尽管并非真正的佛教戏剧，《龙喜记》中的佛教元素仍使其有别于其他梵语戏剧，成为一部颇为独特的作品，其中的宗教情感与追求，与戒日王晚年的心理诉求密切相关。

出于统治北印度的政治需要，也由于戒日王家庭的影响和对于某些宗教价值观的抽象认同，戒日王对当时在北印度流行的佛教和婆罗门教采取了兼容并包的态度，但他对佛教一贯怀有好感，到了晚年更是情有独钟。波那在《戒日王传》中，记述了戒日王在温迪亚山中寻找王妹罗阇室利的情形，与王妹重逢后，他带王妹及先前拜见的佛教高僧共同回到恒河岸边的大营。戒日王曾言及，在他完成复仇大业之后，将与王妹“共披红袍”[①]（意为皈依佛教）。尽管《戒日王传》是一部虚构的文学作品，并非完全忠于历史原貌，但是波那作为一位虔诚的婆罗门，不可能刻意强调戒日王的佛教信仰，他留下这样的记述，应该并非出自臆想，如果不是戒日王亲口所言，也应为戒日王身边人所告。戒日王的兄长王增和妹妹罗阇室利都笃信佛教，无疑也增强了他对佛教的兴趣和认同感。

当玄奘于公元640年见到戒日王时，戒日王已年过半百，步入晚年。戒日王与玄奘大有相见恨晚之意，对玄奘的大乘学说十分推崇。《大慈恩寺三藏法师传》记载，戒日王读了玄奘所作的《制恶见论》，非常欣赏，谓其门师等曰：“弟子闻日光既出则萤烛夺明，天雷震音而锤凿绝响。师等所守之宗，他皆破讫，试可救看。”[②]此后，为宣扬大乘教义，戒日王专门在曲女城为玄奘作法会，以绝灭外道的毁谤之心。

《龙喜记》中云乘太子的故事，在佛教和婆罗门教故事中均有流传，

① BANABHATTA. Harshacharita[M/OL]. London: Royal Asiatic Society, 1897: 230-260 http://www.jatland.com/home/The_Harsha_Charita_of_Bana/Chapter_VIII

② 慧立，彦悰. 道宣. 大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]. 北京：中华书局，2000：106

云乘太子舍己为人的牺牲精神，在佛教和印度教中是共通的。戒日王选择云乘的故事作为其戏剧的主题，显然出于对云乘为善救世，舍己救人精神的推崇，但是剧中的祝辞带有佛教色彩，云乘太子以身代龙，奉献自己的身体为众生服务的精神，亦透露出大乘佛教所倡导的“为众生供给使”的大慈悲心。戒日王晚年受到佛教的影响由此可见一斑。

戒日王不仅有征服天下的雄心，也希望得到万民景仰和神祇的眷顾。利益与名望皆其所好，四处征战为其赢得土地和财富，和平时期的治理政策则寄望获得爱戴、赞誉和流芳百世的美名。征服五印度之后，他命令五印度不得食肉，不得杀伤性命，并在恒河沿岸建立数千窣堵波，在各地建精庐，储饮食，止医药，施舍给贫困之人。五年举办一次无遮大会，倾竭府库，布施穷人。每年召集沙门，讲论教义学问，亲贤臣，远小人。一年之中有九个月在全国巡视[①]。随着他逐渐步入人生的后半程，在实现了世俗的人生目标之后，开始关注来世，求得解脱。玄奘见到戒日王之时，他“每以一日分作三时，一时理务治政，二时营福修善，孜孜不倦，竭日不足矣[②]”，将三分之二的时间用于“营福修善”，追求超越世俗的宗教世界和心灵的解脱。

《龙喜记》是戒日王的晚年心境和人生态度的反映。戒日王此时的心境与创作《妙容传》和《璎珞传》之时已然不同。这两部作品所揭示的征服者志得意满和舍我其谁的心态，以及战场上生死相博之后仍为对手喝彩的英雄气概，在《龙喜记》中已不复存在。《龙喜记》中不再有征服的喜悦，而代之以悲天悯人的宗教情感，剧中的主人公不再是君临天下的雄主，而成为恬退隐忍、具有牺牲精神的殉道者。戒日王借云乘之口道出自己的内心感受——“朋友，我的责任，我都尽到啦。你看哪，

① 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 429-430
② 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 430

宰辅们品德端正，学士们儒风昌盛，国戚皇亲都安排得和我的名位相等，疆土的防御坚强，无人胆敢来侵凌。如意宝树能够从心所欲都被我施舍给别人，我还有甚么没有完成的，请你说个分明[①]。” 这样的自我评价不会出自一个尚未继承王位的太子之口，更像是强大的君主修齐治平之后思谋超越世俗生活的肺腑之言。之后云乘又对小丑阿低离讲：“怎么，你的顾虑是摩腾迦可能篡夺我的皇位吗？就是让他篡夺了去，那又有什么关系！我所以保护任何事物——包括我的身体在内——的原因，主要是为了帮助别人。”[②] 当友世太子向他报告摩腾迦作乱，欲发兵还击之时，云乘竟毫不介意，表示愿意把身体作为牺牲，而不能“为了争夺王座残忍的屠杀圣灵”[③]。此时，世俗的财富和荣耀已不再重要，摆脱物质的羁绊的利他精神成为自我肯定和求取功德的主要因素。而由篡夺皇位一句联想到戒日王死后国内大乱，大臣阿罗顺那篡位自立为王的史实，则别有一番意味。

古印度将人生目标分为四种，法、利、欲是世俗人生的根本，在精神层面则是寻求解脱，摆脱六道轮回之苦。“法”是合于自然规律、社会法则以及伦理道德的思想言行；“利”就是利益，包括物质和精神等方面一切合理、合法、合度的要求与创造；“欲”是人天性的自然需求，包括感官的愉悦和本能的欲望等等。梵剧多涉及法与欲的冲突，在迦梨陀娑的剧作中体现得尤为明显，《妙容传》和《璎珞传》两剧中也有所体现。《龙喜记》在对法与欲的诠释之外，更涉及到世俗人生与解脱这一更高层次的人生目标之间的冲突。在云乘太子身上，法与欲达到和谐统一。云乘与摩罗耶婆蒂的爱情，有别于《妙容传》和《璎珞传》中源于欲望的偷情，在情感上没有任何有违道德和社会规范的障碍，结局是

① 戒日王著. 龙喜记[M]. 吴晓铃译. 北京：人民文学出版社，1956:6
② 戒日王著. 龙喜记[M]. 吴晓铃译. 北京：人民文学出版社，1956:7
③ 戒日王著. 龙喜记[M]. 吴晓铃译. ，北京：人民文学出版社，1956：48

名正言顺、门当户对的婚姻。他对摩罗耶婆蒂的爱真挚动人，即使对她肉体的渴望也自然美好，是天性本真的流露。这种正当纯洁的欲望遵循了符合自然规律和社会道德的正法，是人生在世不可摒弃的内容。但是为了实现精神与肉体的解脱，达到服务众生的目的，则必须舍弃俗世的人生，夫妻之情、父母之爱，乃至自己的性命都可以牺牲。受大乘佛教的影响，戒日王笔下的云乘太子不仅仅追求个人的解脱，更愿为利益众生而舍弃一切。尽管戒日王本人并非某一宗教的虔信者，但是遵循宗教中共同的向善利他的精神以博取神的恩宠，成为其寻求天国荣耀、求得解脱的必由之路。怀有这样的期望，他愿意最大限度地施与，甚至像云乘那样舍弃自己的身体。

玄奘的记述也为我们提供了一些信息，以印证戒日王有意践行《龙喜记》所传达的精神。《大唐西域记》中曾提到有关戒日王的两个小事件。一是曲女城法会行将结束之际，寺院及宝台忽然起火，王乃曰："罄舍国珍，奉为先王建此伽蓝，式昭胜业。寡德无祐，有斯灾异！咎征若此，何用生为！"[①]于是焚香礼请，并自誓曰："幸以宿善，王诸印度。愿我福力，禳灭火灾！若无所感，从此丧命。"[②]然后奋力跳入寺院门中，于是烟火尽灭。其二是戒日王自窣堵波拾级而下时，忽有人持刀行刺，制服刺客后，百官要求诛戮此人，戒日王却毫无忿色，问清原委后，将策划行刺的五百婆罗门迁出印度境，并未伤一人性命。玄奘身为佛教徒，多从因果善恶和弘扬佛法的角度来记述这些事件，虽有不经之处，但二事均为玄奘亲见，必距事实不远，戒日王的勇气和仁慈由此可见一斑。

与此同时，愿望与现实的冲突，使命感和虚荣心的对立，却令戒日王陷入自我矛盾的境地。在精神上戒日王期望摆脱世俗的羁绊，超脱一

---

① 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 442
② 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 442

切，奉献一切，但在现实世界中他所建立的权威却绝不容置疑和轻慢。《大慈恩寺三藏法师传》载："其戒日王行时，每将金鼓数百，行一步一击，号为节步鼓。独戒日王有此，余王不得同也。"[①]因此，戒日王营福修善的利他精神是有限度的、有条件的，与佛教所提倡的"无我"相去甚远。《大慈恩寺三藏法师传》的记述也让我们看到这一面的情形。书中记载，戒日王听说迦湿弥罗有佛牙，便亲自去礼拜观看，见了之后非常敬重，"恃其强力遂夺归供养"[②]。以礼佛为名进行劫夺，有违佛法的初衷。戒日王在为玄奘举办的法会上，规定"众有一人伤触法师者斩其首，毁骂者截其舌"[③]。虽然又声明"其欲申辞救义不拘此限"[④]，但这样的规定分明透出以强力封众人之口的味道。最后的结果，自然是"自是邪徒戢翼，竟十八日无一人发论"[⑤]。至于无遮大会戒日王将自己身上佩戴的珠宝散尽之后的情形也颇为可疑，会后"诸王各持诸宝钱物，于诸众边赎王所施璎珞、髻珠、御服等还将献王。经数日，王衣服及上宝等服用如故"[⑥]。如此看来，戒日王之前所言："某比来积集财宝，常惧不入坚牢之藏。今得贮福田中，可谓入藏矣"[⑦]的话则颇有些作秀的味道。不过他之后话语却道出了此番做作的目的——"愿某生生常具财法等施众生，成十自在，满二庄严"[⑧]。戒日王利他行为的背后，隐约可见其功利之心。

《龙喜记》中云乘以身代龙，换得了揭楼罗的幡然悔悟，合理天最终降下甘露，救活云乘的性命，并赐予他宝轮、白象、神马和摩罗耶婆

① 慧立，彦悰．道宣．大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]．北京：中华书局，2000：106
② 慧立，彦悰．道宣．大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]．北京：中华书局，2000：109-110
③ 慧立，彦悰．道宣．大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]．北京：中华书局，2000：109
④ 慧立，彦悰．道宣．大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]．北京：中华书局，2000：109
⑤ 慧立，彦悰．道宣．大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]．北京：中华书局，2000：109
⑥ 慧立，彦悰．道宣．大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]．北京：中华书局，2000：112
⑦ 慧立，彦悰．道宣．大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]．北京：中华书局，2000：112
⑧ 慧立，彦悰．道宣．大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]．北京：中华书局，2000：112

蒂四宝，令持明国的各部落俯首称臣。云乘经过这番洗礼，赢得了圣人的光环。云乘的意愿与经历反应出戒日王晚年的精神诉求，他向往云乘解救众生的境界，愿意积德行善，恭敬侍神，善待众生，也期望通过这样的行为获得超凡入圣的荣耀。在拥有无上的世俗荣耀之后，博取天国的荣光和最终的解脱成为戒日王晚年的最大追求。

第三章　戒日王戏剧的创作与表演

第一节　剧作类型分析

婆罗多将戏剧分为十大类，即《舞论》中所记的“十色”，包括传说剧、创造剧、感伤剧、纷争剧、独白剧、神魔剧、街道剧、笑剧、争斗剧和掠女剧，此外还有一种由传说剧和创造剧结合而成的那底迦剧。各类戏剧的风格、情节、角色、分幕形式以及情与味等方面的规范亦在书中详加说明。《舞论》将传说剧列为第一位，胜财在《十色》中进一步写道：“首先讲述传说剧，因为它是一切戏剧的原型，能表现一切味，具有所有的戏剧特征。”[①]在梵剧的所有类型中，传说剧的地位举足轻重，它表现各种味和情，情节曲折完整，人物形象鲜明生动，富于表现力和娱乐性，是一种成熟的戏剧形式，也是梵语戏剧创作最常采用的类型，因此，流传至今的梵语剧作以传说剧居多。那底迦剧与传说剧相似，仅在情节与分幕形式上稍有不同。

一、《龙喜记》对《舞论》的遵循与突破

戒日王的三部剧作中，《龙喜记》属于“描写受到神灵庇护的王仙家族事迹”[②]的传说剧。戒日王从《持明本生话》中选取云乘太子的故事加以演绎，前三幕写云乘与摩罗耶婆蒂由相爱到结为眷属的故事，后两幕写云乘代替龙子献身于揭楼罗，后因合理天降下甘露死而复生。在创作中，戒日王基本遵循传说剧的规范，剧前有祝辞序幕，通过序幕中舞台监督和妻子的议论引出第一幕云乘登场，剧本分为五幕，第二、四、

① 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：454
② 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京：北京大学出版社，1993：75

五幕前均有插曲，由仆从的对白连缀剧情的发展。每一幕都仅表现在一天之内发生的事情，保证了情节的紧凑。

不过，戒日王在创作中对《舞论》的规范也有所突破。《舞论》规定传说剧中每幕都要与主角有关，《龙喜记》中的第三幕，尽管也表现了云乘与摩罗耶婆蒂婚后的爱恋之情，但主要篇幅则是花冠儿、杂花儿与小丑，以及小丑与伶俐之间的插科打诨，在这一幕中小丑成为贯穿始终的人物，主要以表现滑稽味为主，艳情味仅为辅助。戒日王突破《舞论》的规范，采用这种手法处理第三幕，与该剧的整体结构有关。从此剧的情节与结构来看，剧中前后两部分缺乏必然的联系，剧情并不连贯。《龙喜记》前两幕写缠绵的爱情，后两幕则是悲壮的献身，具有完全不同的情感和内涵，传达出的“味”也大相径庭，这两部分之间需要有效的过渡才不至于显得突兀。戒日王似乎也意识到了这一点，第三幕以滑稽调笑过渡，将前后两部分较为平顺地连结起来。虽然这样的安排并不能改变剧本结构的缺陷，但从演出效果的角度出发，这种做法可以帮助观众调整情绪，避免从艳情突然转换为悲情，造成心理上的大起大落，令云乘以身代龙的行为在情感上难以接受。

《舞论》规定，在传说剧的一幕中，不应该有著名的主角遭到杀害。《龙喜记》的第五幕，揭楼罗误认云乘为龙，将其杀害，戒日王在剧中直白的描写了云乘的死亡，这样的处理方法有悖于《舞论》的规范，却符合剧情的需要。《龙喜记》的主旨在于彰显云乘舍己为人的献身精神，因此剧中最重大的事件莫过于云乘之死，剧中云乘与揭楼罗之间的冲突，云乘与父母妻子的生离死别都是最有感染力和震撼力的情节，凸显出云乘的慈悲，将该剧所要表现的味准确地传达给观众。如果将云乘之死从一幕中删除，放在插曲中提示，显然会大大削弱剧情的冲击力，不能完整地体现作者的意图。戒日王的创作不拘一格，敢于突破戏剧规范，

将戏剧的表现力发挥到极致，将最有感染力的场景在舞台上呈现出来，这正是其戏剧创作的高明之处。不过，戒日王无意逾越印度戏剧的审美传统。梵剧往往以大团圆结局，《龙喜记》也不例外，合理天现身救活云乘，揭楼罗改过自新，云乘成为持明国的皇帝，赢得四宝，四夷咸服。观众在经历了大悲的场面之后，以善有善报的喜剧告终，在心理上得到抚慰与满足。大团圆的结局削弱了悲剧气氛，但符合印度观众的审美心理。《龙喜记》对《舞论》规范的突破建立在遵循印度传统审美原则的基础之上，这一基础在梵语戏剧学中不可动摇。

二、《妙容传》和《璎珞传》——那底迦剧的早期代表作品

《妙容传》和《璎珞传》属于那底迦剧，是创造剧与传说剧的结合，情节独创，主角为国王，以宫廷爱情为核心。我们将戒日王这两部剧作与《舞论》中有关那底迦剧的几段文字对比，会发现两者非常契合，仿佛那底迦即为其量身定做。在两剧的序幕中，舞台监督将剧作明确称为“那底迦”，说明戒日王创作剧本之时，那底迦剧的名称已经确立，其创作规范也已成型。

关于那底迦剧是否为《舞论》成书时的原始内容，学者有不同观点。阿德亚·兰加查亚（Adya Rangacharya）认为这一段有可能是后人增加，他在《舞论》的英译中指出那底迦并非婆罗多所说的十色之一，而且翻译的梵文手稿在介绍了那底迦之后，接下来的一段讲“现在我已介绍了传说剧和创造剧”[①]，并没有提及那底迦。事实上，《舞论》在论风格一章中，提到传说剧和创造剧体现所有四种风格，而其他八种戏剧类型缺乏艳美风格时，也没有提及那底迦这种戏剧形式，这点亦可作为对阿德亚·兰加查亚观点的佐证。《舞论》虽然以婆罗多为其作者，但实际上是否确有其人尚难确定，而《舞论》的成书年代也仍无定论。作为一部

① RANGACHARYA A. The Natyasastra English Translation with Critical Notes[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. 2007: 156

梵语戏剧实践的经验总结之作，它经历了一个不断修订的过程，一般认为原始形式产生于公元前后不久，现存的传本可能定型于七世纪之前。[①]因此，后人根据梵语戏剧的发展将当时流行的宫廷爱情戏进行总结，以那底迦命名并增入“十色”之内的可能性是存在的。由于是后加入的内容，因此在《舞论》传下来的版本中留下了前后矛盾之处。

根据《舞论》对那底迦的定义，可以看出那底迦剧除了情节独创和有四幕之外，其他与传说剧基本相同。《舞论》将那底迦剧附于传说剧之后进行介绍，这种依附关系表明那底迦由传说剧发展而来的事实无可置疑。在戒日王之前的著名梵语剧作中，间或可以见到描写宫廷爱情纠葛的剧本，但都不完全符合那底迦的定义。迦梨陀娑的作品《优哩婆湿》是一部五幕剧，写国王补卢罗婆娑与天女优哩婆湿的悲欢离合，部分情节为作家创造，与那底迦剧有相符之处。他的另一部作品《摩罗维迦与火友王》与《舞论》中那底迦剧的定义更加接近，主人公火友王确有其人，但他与摩罗维迦的爱情故事基本为剧作家虚构，已突破了传说剧的限制，更加符合那底迦剧对戏剧情节的规定，唯一不同的是，此剧有五幕，符合传说剧的要求，而并非那底迦规定的四幕。《摩罗维迦与火友王》是一部介于传说剧和那底迦剧之间的剧作，它的出现意味着以宫廷艳情为题材、情节独创的传说剧在迦梨陀娑的时代已开始流行，具备了那底迦的雏形，但尚未从传说剧中脱离出来，成为独特的梵剧类型。此后，那底迦剧逐渐发展成熟，以四幕的形式固定下来。在迦梨陀娑之后戒日王之前，“那底迦”确立为梵剧的一种类型。

胜财（公元十世纪）在其撰写的《十色》中对那底迦的解释比《舞论》更为详细，“那底迦的情节依据创造剧，主角依据传说剧，是著名的国王，坚定而多情。它以艳情味为主。按规定是四幕剧，含有许多女

---

① 季羡林主编. 印度古代文学史[M]. 北京：北京大学出版社，1991：349

性角色，但仍然有一幕、二幕、三幕和各种角色，形式多样。剧中的王后是最年长的妇女，出生王族，富有经验，庄重，傲慢。由于受她控制，主角难以相会。女主角也出身王族，但缺乏经验。她姿色非凡，十分迷人。由于她身处后宫，听到和见到主角，逐渐对主角萌发爱情。而主角害怕王后，疑虑重重”。[①]上述解释比《舞论》更加具体地规定了那底迦的人物情节特征，细节与《妙容传》与《璎珞传》完全吻合，更加突出了其作为那底迦剧的典型性。值得注意的是，《舞论》中仅提到那底迦“有四幕”[②]，而胜财则说那底迦“按规定是四幕剧”，但是“仍然有一幕、二幕、三幕”，此处所说的 “按规定”应指《舞论》对那底迦幕数的规定。由此可知，《舞论》成书时的那底迦只有四幕一种形式，而此后在发展中才增加了一幕、二幕和三幕的剧作。四幕剧是那底迦剧形成之时的原始形式。综上所述，我们可以大致看出那底迦的发展脉络，由迦梨陀娑时代的初步形成，到戒日王时期确立为成熟的梵剧类型，到胜财的时代又发展出更为多样的形式。就现存的梵剧而言，真正完全符合那底迦规范的剧作始于戒日王的《妙容传》和《璎珞传》，两剧无疑是那底迦形成初期最具有代表性的作品，具有鲜明的特征。

那底迦这一戏剧类型的确立为宫廷戏剧创作提供了范式。此后的剧作家力图在国王偷情，与王后发生冲突，最后有情人终成眷属的框架之下，创作出曲折宛转的情节，吸引观众。这种程式化的戏剧创作束缚了剧作家的创造力，与明传奇的才子佳人剧相似，尽管作品众多，却少有经典之作。除《妙容传》和《璎珞传》外，流传至今的那底迦剧为数不多。

---

① 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：457
② 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：78

第二节　情与味的展现

一、味是梵语戏剧的美学核心

味与情是婆罗多戏剧学中最重要的概念。味论不但在戏剧学中占有举足轻重的地位，也是印度诗学的支柱之一，是印度诗学戏剧学独有的理论特色，只有真正了解味论的奥妙，才有可能一窥印度诗歌戏剧的真谛。婆罗多的《舞论》是印度最早的戏剧学专著，书中的第六章和第七章分别论述味与情的概念，首次全面地阐述了味的定义与特征，产生与分类，以及味与情的关系。《舞论》写道："离开了味，任何意义都不起作用[①]。"戏剧存在的意义在于它给受众提供了味的体验，婆罗多在书中用各种调料调配出不同味道的食物来比喻戏剧的味，这种来源于经验主义的类比尽管缺乏深入的理论分析，却简明直观，触及到问题的实质：无论食物的色香如何，食客最重视味觉的体验和满足，判断食物优劣，味是最关键的要素。戏剧亦同此理，动人的情节以及形体、语言及妆容的表演都是为了给观众带来愉悦的审美体验，即戏剧的味。与食物不同，即使味同嚼蜡的食物也能为人体提供营养，而失去了味的戏剧，也就失去了存在的价值。味的核心是表达和体验，而主观体验是美学评价的关键。婆罗多的戏剧学理论确立了味的核心地位，此后的印度戏剧在创作表演的过程中都遵循这一原则，以味为终极目的，情节、语言、表演、音乐以及服饰等都是为了产生味而运用的手段。

味与情密切相关。婆罗多认为"味产生于情"，情分为常情、不定情和真情。常情是人类的普遍情感，如爱、悲伤、愤怒等等；不定情是在不同情形下的情感体验，如喜悦、羞愧；真情则是情感在人身体上的

---

① 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：45

具体表现，如流泪、变色等。味由情由（情产生的缘由）、情态（即真情）和不定情结合而产生，其中不定情对于味的产生起到关键作用，它“带着语言、形体和真情有关的各种东西走向味”①。婆罗多用烹制食物来比喻情与味的关系。情就像烹制食物的食材调料，是客观存在的事物，通过混合烹制而产生了味道，当味道产生之后，便也成为一种客观存在的事物，但需要品尝这一主观体验来确定。戏剧的味也是如此，当各种不同的情感通过表演等手段表现出来之后，经由受众的体验得以确立，成为主观审美的产物，是受众自觉的审美体验。十一世纪的诗学理论家新护（Abhinavagupta）在的《舞论注》（*Abhinavabhāratī*）中进一步阐述了味论的观点，他认为“观众在欣赏戏剧时，剧中普遍化的情由、情态和不定情，唤醒了观众心中的常情潜印象。观众自我知觉到这种潜印象，也就是品尝到了味。这种味虽由常情转化而成，但又不同于常情。常情有快乐，也有痛苦，而味永远是快乐的，因为它是一种超越世俗束缚的审美体验”。②在这里新护对戏剧味论的阐释更加完善，具体指出观众对味的体验来自于心中被唤醒的常情潜印象，超越了《舞论》阐述情味时的经验主义色彩。同时他提出，戏剧给人带来的是快乐的抽象审美体验。这一点显然与亚里士多德《诗学》中的观点不同，亚氏认为观众认同舞台上的人物而产生情感上的反应，进而产生“恐惧与怜悯之情”，并最终获得情感上的净化。而新护对味论的阐释则强调由情感体验而获得的味给观众所带来的快感。正因如此，印度戏剧极少有希腊悲剧式的剧本，而几乎全部以大团圆结局，即使戏剧中涉及悲悯味、暴戾味，在舞台表演上也会适可而止，更注重给观众带来情感上愉悦的享受。

《舞论》中将戏剧的味分为八种，分别为：艳情、滑稽、悲悯、暴

① 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：56
② 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：23

力、英勇、恐怖、厌恶和奇异。从八世纪开始，诗学家提出了第九种“平静味”，优婆吒（Udbhaṭa）的《摄庄严论》（*Kāvyāṅkarasaṅgraha*）和欢增的（Ānandavardhanna）《韵光》（*Dhvanyāloka*）都确认平静味。[①]新护认可平静味的说法，并在《舞论注》中进行了阐释。此外，还有人提出慈爱味、虔诚味等，但并没有得到大多数诗学家的认可。

婆罗多指出“味是一切之根”[②]，味作为梵语戏剧的基础，成为梵语戏剧创作和表演所追求的共同目标。剧作家在剧本创作中，通过情节设置、人物语言动作等展现不同的味，演员通过表演展现不同的情态，对剧本进行二度创作，使情感普遍化以引起观众的审美共鸣，将味最终传达给观众。因此，梵语戏剧在发展的过程中，为了服从于展现不同的味这一根本目标，将情节、语言、表演动作以及服饰程式化，形成易于观众理解沟通的体系。《舞论》全书以大量篇幅阐述了梵剧创作和表演的程式，为梵剧奠定了规范，成为作家和演员都遵循的原则。

二、剧作情味分析

戒日王在戏剧创作过程中亦遵循《舞论》的规范，通过在剧中展现各种情态来传达不同的味。《妙容传》和《璎珞传》是典型的那底迦剧，以艳情味为主。《龙喜记》是传说剧，前两幕描写云乘与摩罗耶婆蒂的爱情经历，主要为艳情味；第三幕主要是花冠儿、杂花儿以及小丑和伶俐的插科打诨，以滑稽味为主，辅以艳情味；最后两幕写云乘以身代龙，英勇味、平静味和悲悯味相错杂。

《妙容传》与《璎珞传》皆是宫廷爱情喜剧，国王与隐姓埋名于后宫的异国公主相爱，因王后的阻挠不能相聚，最终真相大白，有情人终成眷属。两剧都洋溢着浓浓的艳情味，间或点缀了英勇味、悲悯味和奇

① 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京：北京大学出版社，1993：63
② 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京：北京大学出版社，1993：46

异味。婆罗多认为“世上清洁、纯净或好看的东西都用艳情比拟”，[①]艳情是世间美好事物的展现，艳情味产生于常情爱，以男女为原因，以美丽的少女为本源。在古代印度，男女之爱被普遍看作欢乐的源泉，甜蜜而美好，成为文学艺术中广泛采用的题材。在梵语戏剧中有很多脍炙人口的爱情剧，通过动人的语言、美丽的服饰和甜蜜的形体动作等表现青年男女相恋的美妙情感，传达出艳情味，为读者和观众带来愉悦的情感体验。婆罗多在介绍戏剧的八种味时，将艳情味列为第一。艳情味有会合和分离两种，有情人互相爱慕，却往往因他人或命运作梗而不能结合，甚至于分离，最后才终成眷属。新护认为，分离和会合是艳情味的两种状态，在分离时渴望会合，在会合时惧怕分离，你中有我，我中有你，这样表现出来才能真正传达出艳情味的魅力。

《妙容传》和《瓔珞传》的立意，颇似中国戏曲中“才子佳人”戏，并无特别高远之意味。戒日王显然无意在思想性上超越宫廷喜剧的范式，他将《舞论》所确立的“味是一切之根”的原则作为创作的目标，注重于依照梵剧对剧情、角色等的规范，巧妙地运用情节起伏，通过各种情的表演，展现剧中男女主人公爱情的痛苦与甜蜜，使观众品尝到情味的美妙。从这个角度而言，这两部戏剧无疑是成功的。

《妙容传》与《瓔珞传》尽管落入了国王偷情的俗套，但剧中的爱情故事却扣人心弦。优填王用情不专，却不失真诚，虽是偷情，也爱得真挚。优填王与妙容和瓔珞从相遇、相恋、相思、分离到最后的团圆，恋人之间的微妙情感在戒日王的笔下得到充分的展现。作者在细节处理上十分出色，对男主人公情感的刻画细腻准确，语言与动作的结合恰到好处，将热恋中的情人感受到的温柔、甜蜜、焦虑、渴望、生死相许等种种情味生动地传达出来，给观众在感官上带来爱的享受，尽显艳情味

① 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：47

的魅力。

《璎珞传》第三幕中，优填王去花园赴海女之约，小丑离开去迎接璎珞之后，有一段独白。

国　王　我现在就坐在这绿宝石平台上，等着我亲爱的人儿来赴约。（坐下，沉思）哦，将和妻子的欢聚抛在一边，却一厢情愿地渴望着多情的新欢，真是太奇怪了。因为，

深疑惧她不敢目露爱恋将情人看，

揽香颈亦不敢激情难耐将酥胸贴，

紧相握却不住声言："我要离去"，

约会此多情女子更令人心动不已。

啊，婆森德迦怎么如此磨蹭？怎么回事？难道王后知道了这件事？

小丑带假扮成海女的仙赐后到来前，另有一段独白与前面呼应。

国　王　与心上人相会的时刻就在眼前，为何我的心中的期望如此热切？还是，

爱火炽烈初时并未如此灼痛，

却在爱人到来之际痛彻心扉，

正如雨季时天空低倾黑沉沉，

在暴雨即将来临之时最憋闷。[①]

这两段独白很真切地反映出优填王与情人初会之前的焦急期盼，因

① 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011

为渴望与海女相会，不能忍受时间的拖延，非常恰当地运用了不定情“焦灼”。前一段写优填王回味海女娇羞动人之处，后一段则是因为渴望相会而急不可待，这两段之间插入小丑误将仙赐后当做海女带来的情景，留给男主人公一段自然发酵情绪的时间，将情意绵绵的回忆过渡为热切的渴望，真切地传达出情人相会之前种种甜蜜、渴望、焦虑的心绪。

尽管梵剧作家热衷于表现男女情爱，但在舞台呈现上却有严格的规范和节制。剧中人物绝不可使用直白的色情语言和动作，不能有粗俗的举止，亲吻、解衣等私密的动作都不能出现在舞台上。戏剧的艳情味传达给观众的是纯洁、美好、适度而正当的心理体验，而非粗俗的感官刺激，正所谓“乐而不淫，哀而不伤”。戒日王在剧中涉及欢情的处理手法上严格遵循这些要求。优填王与妙容或璎珞的接触都很短暂，情爱甫现便匆匆分离，几次搂住女主人公的脖子都在对其施救的非常情况下，其他的身体接触止于拉手。思慕而不得更增加了对爱情的渴望。优填王在独白中表达了对情人的爱慕、赞美、思恋和担忧，缠绵体贴，有情色却无色情。《璎珞传》的第三幕，优填王担心海女（璎珞）的境况，有这样一段情真意切的独白：

国　王（思考）落到这种地步，我并不为自己担忧，倒是海女令人担心，王后胸中怒火熊熊，她又生活在王后的视线之内。因为，

以为别人知晓她别转脸远离众人，
看到两人闲话便疑心与自己相关，
同伴欢声笑语令她更加惶恐不安，
如此我的爱人内心焦虑郁郁寡欢。[1]

[1] 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass

此番言语颇为感人，一个拥有至高权威的君王能设身处地，为他所爱慕的侍女着想，比风花雪月、甜言蜜语更显出其用情之深。

《龙喜记》的前三幕写云乘与摩罗耶婆蒂的爱情故事，依旧婉转缠绵，同样是艳情味，却与《妙容传》和《璎珞传》不同。云乘太子是情窦初开的少年，他对摩罗耶婆蒂的爱恋，深情之中带有几分羞涩和拘谨，摩罗耶婆蒂依然有着少女的娇羞和矜持，却少了几分惶恐和羞愧。第一幕中，云乘对摩罗耶婆蒂一见钟情，却不敢主动求爱，小丑阿低离将他拉入庙内。

阿低离　喂，朋友。这可真是到了咱们参谒女神的时候啦！咳，来吧！咱们往里走！（两个人走了进去。云乘太子有些不好意思，阿低离强拉着他）小姐，她说的是真不错，这位就是女神赐给你的恩赐！[①]

作者在舞台提示中特别点明了云乘局促羞涩的情态。面对美丽的摩罗耶婆蒂，云乘更加不知所措，当摩罗耶婆蒂的侍女伶俐请他坐下，他在小丑的提醒后才坐了下来。

阿低离　喂，朋友。她的话说得不错，咱们俩坐下歇一会儿。

云乘太子　你说得对。（两个人都坐下来。）[②]

这位心地单纯善良的青年，第一次尝到爱情的甜蜜，内心向往，却又羞涩拘谨，举手投足间进退失据，与优填王这位情场高手相比，情态天差地别。戒日王敏锐地捕捉到这种差别，细腻地表现出来，生动地揭

Publishers, 2011

① 戒日王著．龙喜记[M]．吴晓铃译．北京：人民文学出版社，1956：14

② 戒日王著．龙喜记[M]．吴晓铃译．北京：人民文学出版社，1956：15

示了云乘的性格和内心。

《龙喜记》的后两幕写云乘以身代龙，为揭楼罗所噬，一扫前三幕中的欢乐气氛，代之以英勇味、悲悯味和平静味，剧情在云乘与螺髻母子之间，螺髻与云明王夫妇之间，云乘与揭楼罗之间以及云乘与父母妻子、螺髻及揭楼罗之间展开，将云乘舍己为人的高尚行为层层推进。这两幕有强烈的宗教气息，但没有流于直白的宗教说教，戒日王没有利用云乘之口阐述宗教教义，而是通过描写螺髻母子分离的悲痛，云明王夫妇和摩罗耶婆地与云乘生离死别的悲伤，以及揭楼罗的幡然悔悟，衬托出云乘的勇气和慈悲。

剧中的云乘并没有大段独白表明心迹，但他的一言一行都传达出英勇味和平静味。第五幕中，云乘见到揭楼罗停止割肉，便说道："血仍旧从我的脉里往外流，身上还有着不少的肉，我并没有从你那里得到满足，揭楼罗，你为甚么停住不再吃一口？"[①]话说得平静淡定，却透出无限的慈悲情怀。云乘认识到人生的真谛，甘愿舍弃自己的身体救助他人，他的内心是平静的，但从平静中却能令人感受到强烈的英勇味。

作者通过描写螺髻母子分别时的哀伤，云乘父母妻子的悲痛，营造悲剧气氛，传达出悲悯味。特别是第五幕中，云明王得知云乘噩耗的过程，更是一波三折，由须难陀带来的恶兆，和天空中落下的牟尼珠给一家人带来的恐惧，到误以为牟尼珠属于螺髻而感到释然；从螺髻口中得知云乘代龙受难时的绝望，到跟随螺髻去寻找云乘时燃起的希望；从见到云乘时的欣喜，到目睹云乘终于死去的悲痛，由绝望到希望的几次转换，层层递进，将悲剧的气氛推向高潮。在这样的气氛中，云乘依然平静镇定，谨守着应有的礼仪，凸显出他圣人般的情操和勇气。与亲人的悲痛欲绝形成对比。云乘心地澄明，对死亡毫无恐惧，真切地传达出获

① 戒日王著. 龙喜记[M]. 吴晓铃译. 北京：人民文学出版社，1956：76

得解脱的平静味。我们之前所感受到的悲悯味，成为品尝平静味的铺垫。在整部剧中，英勇味、平静味和悲悯味交织在一起，互相作用，为观众提供了独特的心理体验。戒日王虽然在剧中表现了云乘之死，但最终合理天使云乘死而复生，以奇异味收尾，与梵剧传统审美规范契合，避免了悲悯味过于浓重，对观众的审美体验产生负面影响。

三、独特的情味表达方式

戒日王在情味的表达上独具特色。他擅长依托于恰到好处的语言和动作，以有分寸的节奏控制，通过行动将情由、情态和不定情传达出来，产生生动的戏剧效果，令观者获得真实直观的味的审美体验。戒日王的诗才无法与迦梨陀娑、薄迦菩提媲美，剧作中的诗歌浅显直白短小，并非一唱三叹的抒情，但生动精练，富有表现力，往往以行动为特征，令人感同身受。新护在《舞论注》中引用《璎珞传》中的诗句："她绘我于画中时，落下的珠泪点点，恰似她纤手轻抚，我遍体汗渍斑斑"[①]，认为"在这样的诗中，通过表述本义的词句，表演而不是表述优填王的以快乐为特征的常情爱"[②]。下面两个例子进一步印证了新护的论断。

《妙容传》的第二幕中，妙容与因提婆梨迦离去后，优填王无限怅然。

国　王　（叹气）哎哟！她已经走了？婆森德迦，不幸的人要想得到祈望的东西总要经历重重阻隔。（向四周看）看，我的朋友，看那！

这簇莲花闭合了片片花瓣微微战栗，

似乎在诉说抚摸花蕾般纤手的欢愉。

① 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011

② 黄宝生. 梵语诗学论著汇编[M]. 北京：昆仑出版社，2008：477

（叹息）朋友，还有没有法子再见到她呢？[1]

此处涉及不定情“回忆”，剧中的优填王先是叹气，感叹与爱人的别离，继而看到莲花，勾起回忆，回味被妙容拥抱的美妙时刻，最后再叹气渴望再次见到妙容，整个过程中有动作，有道白，有诗歌，有意象，一气呵成，情感转换流畅自然。诗虽仅两行，但以被妙容抚摸过的莲花作比喻，运用“闭合”、“战栗”、“诉说”、“抚摸”四个动词，贴切地呈现出优填王被妙容拥抱时激动的心情，令人回味无穷。点到为止的克制胜过长篇大论的卖弄。

《妙容传》的第三幕中，仙赐请优填王救治服毒的妙容。作者在此处运用了不定情“慌乱”，将优填王见到心爱之人奄奄一息时失魂落魄的神态刻画得淋漓尽致。

妙　容　（含糊不清地）是的，是她看到了国王，不是我——（这句话说到一半就跌倒在地）

国　王　（流着泪，自语）

她一双眼儿紧闭——我顿觉昏天黑地，

她昏晕气塞喉咙——我张口难发一声，

她奄奄气息全无——我周身僵硬麻木，

毒药作用她身上——却令我痛断肝肠。

仙赐后　（流着泪）妙容，起来，起来！看呀！国王就站在这里。怎么？她已经失去知觉？我无意之中犯了什么错，你生气了，不和我言语？原谅我吧，原谅我吧！起来，起来！我不会再做错了。（向上看）啊，邪恶的命运！我做错了什么，让我目睹表妹受如此的痛苦！（倒在妙容身边）

① 译自：NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984

小　丑　亲爱的朋友，你怎么失魂落魄地站在那儿？没时间伤心绝望。毒药发作很厉害。赶快把你的本事使出来。

国　王　你说得对。（看着妙容）此时此刻我确实有点儿六神无主。我现在就救她性命。水，拿水来！[1]

优填王见到妙容晕倒，伤心流泪，舞台提示没有说明此时他的表情与动作，但小丑的台词明白地道出他失魂落魄的情态。作者在此处的节奏控制十分高明，他在优填王的独白与小丑的台词之间插入仙赐后的一段台词，为演员留出足够的时间在舞台上表现优填王的激动和不知所措。妙容跌倒，优填王伤心独白，仙赐后慌张呼唤，最后小丑提醒优填王尽快施救，作者在人物转换之间，以优填王的茫然失措和仙赐后的难过倒地，营造出紧张的气氛。尽管优填王完全有把握挽救妙容的性命，但一见到妙容晕倒竟六神无主，自然地流露出对妙容的深深爱恋，对这一细节的刻画，使微妙的艳情味得以传达。优填王吟咏的诗歌把妙容的状况与优填王的感受相对照，以动作的描摹作为诗歌的主体，传神地刻画出优填王感同身受的痛苦心情，一句句道出，一步步递进，具有强烈的视觉冲击力。

味的体验可以来自阅读，但更重要的是在舞台之上，通过表演、妆饰、歌唱、舞蹈等手段传达给观众。味既是感知对象，同时也是以品尝为特征，观众完全摆脱障碍的感知过程。要消除感知的障碍，就要在戏剧的情节、语言、表演等方面下功夫。戒日王的戏剧并非炫耀诗才的案头之剧，而是生动的场上之剧。他的作品情节曲折，节奏明快，语言富于动感，人物关系生动，运用大量对白、独白和旁白等表现人物的心理状态，适合舞台演出，在表演过程中使观众对角色产生情感上的认同，获得味的体验。

---

① 译自：NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984

第三节　程式化的角色

梵剧中对角色的界定细致严格。《舞论》中依据人物的品格气质，将男性和女性角色分别划分为上、中、下三等，其后又将男女主人公以及其他配角分别详细说明，将角色的类型固定下来，为剧作家和演员确立了易于遵循的规范，但同时也限制的角色本身的自由发展，黯淡了角色个性化的色彩。

戒日王的剧作呈现出角色程式化的倾向。剧中男主角是国王，女主角是公主，小丑必不可少，其他配角有王后、大臣、侍女、看门人等。所有角色各司其职，遵循《舞论》确定的规范：男女主角及王后都是上等人物，具有谦恭、文雅等美德；小丑是国王的心腹，了解国王私密的情事并为其出谋划策；大臣智慧忠诚高尚；侍女尽职尽责，忠心耿耿，有的为国王充当秘密约会的女使；看门人为国王通报消息。

一、男主人公

优填王和云乘两位男主人公是戒日王着力刻画的人物，他在这两个人物身上寄托了自己情感和理想，用大量笔墨将二人的心理活动和行为细致生动地呈现出来，在一定程度上突破了程式化的规范，将这两个角色塑造得个性鲜明，有血有肉。婆罗多将上等和中等人物的男主角分为四类，分别为坚定而傲慢、坚定而多情、坚定而高尚和坚定而平静，并规定天神应该坚定而傲慢，国王应该坚定而多情，将帅和大臣应该坚定而高尚，婆罗门和商人应该坚定而平静。婆罗多对四类男主角的规定比较机械，剧作家在创作实践中并未完全遵循。《妙容传》和《璎珞传》中优填王，属于坚定而多情的男主角，同时他秉性伟大，不傲慢，能为对手的英勇喝彩，有将帅的尚武精神，也是坚定而高尚的。《龙喜记》

中的云乘太子就更为复杂，他的行为既坚定而高尚，也坚定而平静，他对摩罗耶婆地的爱恋，亦是多情的。两位男主人公性格行为表现出的复杂性令人物形象更加饱满生动，并非程式化的平面人物。

二、女主人公

《舞论》中对于女性角色的形象、表演和装饰都做了非常详细的规定，使之类型化。婆罗多认为“女性之美是味的基础”[1]，特别是在艳情味的戏剧中，女演员用言辞、声调和动作准确地传达情爱，可以为观众带来美好的审美感受。从这个角度出发，婆罗多对如何通过表演展现不同的女性美进行了十分详细的阐释。他规定女性美有二十种形式，包括三种肢体产生的美、十种天性产生的美和其中自发产生的美，并详细规定了展示上述二十种美的表演方法。此外，他将女性恋爱的过程分为十个阶段，并将女性等待情人，与情人相会，嫉妒与恐惧，乃至如何称呼情人等细节都做了规定。这些程式化的规定为演员的舞台表演奠定了基础，可以通过肢体语言准确地表现人物的心理和情感，传达出梵剧所追求的情味，但是也导致人物形象单一，缺乏个性，束缚了剧作家对女性形象的塑造。

戒日王在三部剧作中塑造了很多女性角色。他剧中的女主人公单纯美丽，温柔稳重，出身高贵，长在深宫之中，具有上等女性的美貌和美德，她们情窦初开，娇态可掬，对待爱情充满期待又羞涩彷徨，常常处于被动的状态，恋爱中常表现出羞怯、佯怒、怀恋、慌乱等种种情态，惹人怜爱。《妙容传》中妙容见到优填王后，因为因提婆梨迦的到来而匆匆分手，她依依不舍，一边看向优填王躲藏的树丛，一边谎称池塘里水冻麻了腿慢慢离去，情态楚楚动人。《龙喜记》中摩罗耶婆地初见云乘太子时，对侍女说：“伶俐，我怕得很！和他脸对着脸，我都要站不

[1] RANGACHARYA A. The Natyasastra English Translation with Critical Notes[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. 2007: 185

住啦”[1]，少女一见钟情时的娇羞与恋慕跃然纸上。戒日王在刻画这些女性人物时，赋予了她们不同的个性色彩。《妙容传》中，妙容一直处于被动的地位，剧作家对她着墨不多。与之相比，璎珞则更生动一些，璎珞虽然内心中同样纠结不安，却比妙容敢于表达自己的情感，她装扮成仙赐后去赴优填王的约会，有相当的勇气。《龙喜记》中的摩罗耶婆地则与妙容和璎珞又有所不同，她因误会云乘另有心上人感到气愤甚至自尽，更加刚烈。

尽管戒日王在女性角色的刻画上手法不尽相同，但他的作品皆以男主人公为中心，女性角色出于从属地位。出于对剧中男主人公的身份认同，他往往从男性的视角出发刻画剧中的女性角色，缺乏对女性内心世界的细致描摹和深刻体验，加之受梵剧规范的限制，对她们的塑造失之于单薄与平面化，其个性往往被社会性所掩盖。这些女性形象虽然美丽动人，但缺乏独立的个性，言行举止都有雷同之处，恋爱过程中也有着相似的情感波折，初遇爱人一见钟情，却佯装恼怒，分离后相思不已，被女友或侍女点破才肯吐露真情，因与情人发生误会试图自尽，后被情人所救。剧作者在创作时按部就班地遵循梵剧的程式，无意用过多的笔墨展示女主人公的个性色彩。这一点在《妙容传》中尤其明显，剧中妙容的表演大多是程式化的哀叹悲伤和寻死觅活，被动懦弱，任人摆布，其后的《璎珞传》和《龙喜记》有所改善，但与迦梨陀娑剧中的沙恭达罗和优哩婆湿，或者《小泥车》中的春军相比，他笔下的女性形象都略显苍白平淡，中规中矩，鲜有独出心裁之处。

三、女伴

梵剧中配角的言行具有高度的相似性，其中某些角色已经类型化，在不同的剧本中反复出现，起到同样的作用。在爱情剧中比较典型的配

---

① 戒日王著. 龙喜记[M]. 吴晓铃译. ，北京：人民文学出版社，1956：14

角当属女伴，她们是女主人公女友或侍女，如《妙容传》中的摩那罗摩和《璎珞传》中的首商迦多，以及《龙喜记》中的伶俐，她们倾听女主人公的爱情表白，为促成男女主人公的姻缘出谋划策。随着梵语戏剧的发展，女伴逐渐作为程式化的角色固定下来。首陀罗迦的《小泥车》中的爱春是女主人公春军的心腹女伴，但剧中还写了爱春与夜游的爱情，还没有固化为功能性的角色。在迦梨陀娑的《沙恭达罗》、《优哩婆湿》和《摩罗维迦和火友王》三部戏中，这个角色已程式化，女伴仅仅是女主人公爱情故事中不可或缺的辅助人物，不再有涉及个人生活的情节。戒日王的戏剧沿袭了这一传统。女伴这个角色与元杂剧《西厢记》中的红娘多有相似之处，她们同情女主人公，为促成她的爱情不遗余力，不同的是，红娘个性鲜明，在剧中的地位不亚于莺莺和张生，梵剧中女伴的角色则千人一面，仅仅起到推动剧情发展的作用，是一个功能性角色。

四、丑角

丑角是梵剧中非常重要的配角，相貌丑陋，善于调笑，身份是婆罗门种姓，他们的圣线和吠陀常常成为剧中嘲弄的对象，语言行为高度程式化。马鸣的《舍利弗》残卷中已经存在丑角。《舞论》将丑角分为四类，分别依附于天神、国王、大臣和婆罗门。在“论角色分配”一章，先将丑角与国舅、仆从、妓女等作为角色并列，此后在谈到剧团的分工时，将剧团的演职人员分为“技艺辅助人员、丑角、赞诗吟诵者、演员、舞台监督、剧作家和衣冠师，金匠、花匠、染匠、画师、工匠和技艺师，还有俱希罗婆等”，[①]其中丑角与演员、舞台监督等并列，在剧团中的地位相对独立，并非一般意义上的演员。丑角尽管是梵剧中的角色之一，但不由普通演员扮演，是由固定演员扮演的固定角色。这一点与中国戏曲中的丑在“生旦净末丑”行当划分中的地位不同。丑角在剧团中相对

① 黄宝生译. 梵语诗学论著汇编[M]. 北京：昆仑出版社，2008：105

固定的特殊地位说明它并非与梵剧其他角色同时形成，他的存在或可追溯到梵剧形成之前，梵剧兴起后将其吸收，成为剧中的配角之一。关于丑角的起源，科瑙（Konow）认为起源于早期民间戏剧，贡达（Gonda）则认为与印度早期巫术宗教有关，[①]尽管没有文献确证，但认为小丑的起源早于梵语戏剧是有道理的。

戒日王剧作中的丑角着墨颇多。他是男主人公的心腹，倾听男主人公的肺腑之言，为他出谋划策，也常常糊里糊涂，因此误了男主人公的好事。他在剧中调笑逗趣，贪吃贪睡，衬托出男主人公的风流睿智，增加了喜剧效果。戒日王喜爱文字游戏，常利用丑角的插科打诨，用隐喻、暗示、双关等修辞方法制造悬念，增加了趣味性和喜剧色彩，颇耐玩味。如《璎珞传》第三幕，优填王与璎珞在花园约会，误把仙赐后当做璎珞，小丑便说到："朋友，看，看。神圣的月亮已经升起，将东方照亮，微微泛红像女人愤怒的脸颊"[②]，预示了仙赐后的愤怒。之后，优填王救下上吊自尽的璎珞，正在兴奋之中，小丑又说："但愿仙赐后别像阵风似的不期而至"[③]，话音未落，仙赐后果然出现。《龙喜记》第三幕小丑让侍女伶俐"描绘"自己，伶俐却利用这个词的歧义，给小丑画了个大花脸。丑角在《妙容传》和《璎珞传》两部宫廷喜剧中出场频率很高，几乎与男主人公形影不离，于情节的起承转合发挥了很大作用，成为推动剧情发展、增加戏剧气氛不可或缺的人物。

受梵剧程式化的角色规范影响，戒日王的剧作不以人物塑造见长，除二位男主人公思想性格相对饱满生动外，剧中的其他人物不免流于简单化平面化，成为推动故事情节的工具，缺乏个性色彩。

---

① 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京：北京大学出版社，1993：125

② 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011

③ 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011

第四节 舞台呈现浅析

A.B.科斯（A.B.Keith）在他的专著《梵语戏剧—起源、发展理论与实践》一书中，将梵语戏剧作为一种文学形式来研究，此后的学者逐渐摆脱这一观点，转而关注梵语戏剧的在舞台上的呈现。这种转变更契合梵剧自身的特点和价值。梵语剧作家创作剧本，并非仅仅为了将其作为文学作品流传于世，而是要搬上舞台，呈现给观众。按照梵剧的惯例，序幕中舞台监督要出场，介绍演出的场合、剧作家和剧情，这一点也可以佐证梵剧的创作以演出为目的。

梵语戏剧追求味的实现，将味作为戏剧艺术的根本。婆罗多及后世评注《舞论》的学者都认为戏剧只有在舞台演出过程中将其所有的组成部分，包括服饰、化妆、语言、动作、歌曲、舞蹈、音乐等，全部成功地展现出来，才能最终将味传达给观众。V.勒格文（V.Raghavan）在《梵剧的表演》一文中提到，新护的老师托达曾说过，在一出戏剧未被搬上舞台之前，其文本并不能产生味。[①]从这个角度而言，梵剧的审美价值在于综合各种技艺的表演，是“可以看的诗”，文本阅读带来了审美体验则是第二位的。

由于古典梵剧于公元十世纪左右开始衰落并逐渐消亡，它的演出形式也逐渐不为人所知。古代印度表演艺术的传承皆为口传心授，这些艺术家去世之后，传承的技艺也随之消失，重新构建梵剧在舞台上的呈现困难重重。所幸《舞论》及后世学者的戏剧学论著，流传至今的梵剧剧本，以及等库提亚坦梵剧遗存为研究梵剧的表演艺术提供了很多有价值的线索，我们可以从中推测出一些梵剧舞台演出的情况。

① BAUMER R V M. BRANDON J R. Sanskrit Drama in Performance[M]. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1993: 21

戒日王是一位重视舞台演出的剧作家。他的剧作戏剧性强，剧情安排合理，人物关系明确，情节脉络清晰，节奏张弛有度，舞台提示清晰完整，易于搬演。后人的记述中曾多次提到过《瓔珞传》、《龙喜记》等剧本的上演，可见他的戏剧曾经在印度风行一时。新护在《舞论注》中曾以《瓔珞传》中的诗歌为例说明戏剧表演方法。值得一提的是，公元八世纪的诗人达摩达拉笈多（Damodaragupta）在他的长诗《鸨母的忠告》（*Kuttanimata*）中描述了《瓔珞传》序幕和第一幕上演的情况，为我们了解该剧的演出提供了非常宝贵的资料。诗人将演出的过程依次序做了详细介绍，先说明整个乐队的设置，然后舞台监督在乐曲和歌曲声中入场并介绍剧情，这之后演出正式开始，负轭氏和优填王等主要演员相继登场。随着戏剧情节的逐步展开，诗人讲述了演员如何展示人物情态及通过即兴表演展现节日盛况，他们根据要求将剧本中的情节运用音乐和舞蹈表现出来。此后两位侍女登场，一边舞蹈一边吟唱歌曲，诗人介绍了演员如何运用手势和身体姿态表现这一场景。扮演国王的演员欣赏侍女的舞蹈，并通过即兴表演将所念的诗歌的意思表现出来。此后，侍女退场，幕布打开，仙赐后等登场。这一幕结束时，国王及其他人在下场歌中退场。[①]从达摩达拉笈多的叙述中，可以看出演员对剧本的二次创作，剧本中的情节和诗歌需要演员通过形体动作和舞蹈来表现，既形象生动，也有助于观众对剧情和台词的理解。演员在演出中多次运用即兴表演，需要注意的是，即兴表演虽然无法通过剧本予以要求，但必须符合梵剧表演规范，这也是《舞论》对表演做出严格细致的规定的原因，将表演程式固定下来，能保证演员在舞台上的即兴表演有所依托，准确传达剧本要求体现的情和味。

《舞论》用大量篇幅阐述戏剧演出所涉及的具体问题，也被看

① BAUMER R V M. BRANDON J R. Sanskrit Drama in Performance[M]. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1993: 16-17

作演员的实用手册，对后世全面了解梵剧表演起到了至关重要的作用。书中对梵剧的舞台呈现做了详细的规定，从剧场的建造、舞台的设置、舞台空间的划分、背景道具到演员的表演、歌曲、舞蹈、音乐的运动等都一一说明。下文将结合《舞论》和其他梵语戏剧理论著作，通过分析戒日王戏剧作品中的舞台提示，研究梵剧在舞台上的呈现方式。

一、幕布的运用

根据新护对《舞论》的注解，婆罗多将舞台分为三部分，后台（即化妆室）、后舞台（舞台之首）和前舞台（舞台之座），后台与后舞台连接，左右有两个门，供演员上下场。乐队位于后舞台上，在左右两个门之间，包括鼓手、弦乐手和男女歌手。前舞台为演员正式表演的场所。《舞论》中多次提到幕布，但幕布的位置和如何应用却很难确定。《舞论》第五章论述演出前的准备工作时，提到前九项准备工作是在幕后进行的，“然后移去幕布，舞蹈和吟诵应该在音乐伴奏下表演”[①]，说明在序幕演出开始之前，前后舞台之间由幕布隔开。由于梵剧演出自始至终在乐队的伴奏下进行，乐队必须看到舞台演出的情况，因此在正式演出中前后舞台应没有幕布隔开。G.K.巴特（G.K.Bhat）在《梵语戏剧演出特点》（*Theatric Aspects of Sanskrit Drama*）一书中指出，“在古代梵语戏剧舞台上没有显示安装有任何装置可以安放卷起的幕布或根据需要卷起或放下幕布”[②]。因此，这块分隔前后的幕布并非现代舞台上使用的悬垂幕布，而是一块可以迅速打开收起的布。

《舞论》第十三章提到在达鲁瓦歌曲之后，幕布开启，演员登场，

---

① RANGACHARYA A. The Natyasastra English Translation with Critical Notes[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. 2007: 41

② BHAT G K. Theatric Aspects of Sanskrit Drama[M]. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1983: 67

此处的幕布梵语为 pata，用词不同于第五章提到的幕布 yavanika，功能与使用的时间也与 yavanika 不同——yavanika 遮挡乐队的准备活动，在序幕的歌舞与吟诵开始时开启；而 pata 则在演员正式登场后移开。塔勒拉·梅塔（Tarla Mehta）在所著的《古代印度梵剧演出》（*Sanskrit Play Production in Ancient India*）一书的插页中，展示了一种由两个人举着的幕布。[①]在《印度古典诗学》中，黄宝生也提到"有人认为幕布的位置不是固定的，而是由两个差役举着，可以根据需要灵活运用"。[②]这种可移动的幕布仍然应用于克拉拉邦的戏剧舞台上。S.S.亚娜基（S.S.Janaki）在《梵语戏剧理论及实践》（*Sanskrit Drama in Theory and Practice*）一书中专门论及《鸨母的忠告》，在谈到《璎珞传》第一幕的表演时提到，"诗中说侍女退场至幕后，当仙赐后与其随从登场后，幕布被移开"[③]。这里提到的幕布从功能上看应指 pata，显然是一块可以移动的幕布。在《妙容传》第三幕的剧中剧里，优填王在剧中登场时，"快速掀开幕布"，这里的幕布，梵语也用 pata。剧中剧是真实戏剧表演的缩影，所用幕布的功能与梵剧舞台表演相同。从剧中剧的舞台呈现来看，这块幕布显然不会固定在舞台上，也是可以移动的。

由戒日王戏剧的其他舞台提示，也可以推测出在当时的戏剧演出中使用了可移动的幕布。《璎珞传》的第三幕和第四幕中优填王上场的舞台提示都是"国王坐着出场"，此时演员处于一个固定的场所，没有空间上的转换。同样在《龙喜记》的第一幕中，摩罗耶婆地上场时，舞台提示"摩罗耶婆地坐在地上出场，弹奏着鲁特琴"[④]。"坐着出场"这个

---

① MEHTA T. Sanskrit Play Production in Ancient India[M]. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1995: 400

② 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京：北京大学出版社，1993：152

③ JANAKI S S. Sanskrit Drama in Theory and Practice[M]. New Delhi: Rashtriya Sanskrit Sansthan, 1995: 64

④ SRI HARSHA. Nagananda, or the Joy of the Snake World: A Buddist Drama in Five Acts[M]. Translated by BOYD P. London:Trubner & Co. 1872: 11

动作颇令人费解。《梵语戏剧表演》(*Sanskrit Drama in Performance*)一书中认为“坐着出场”是通过一系列手势和步姿实现的。[1] 帕尔马·柏爱德(Palmer Boyd)在《龙喜记》英译本的注释中则认为摩罗耶婆地“坐着出场”是由撤掉幕布来实现的。根据《舞论》的对表演的阐述,后者的解释更为合理。《舞论》第八章中规定,男女角色在剧中都应当使用真实的坐具,并详细规定了不同身份的人所应使用的坐具。具有一定体积的实物坐具运用于舞台之上,通过虚拟的表演来体现“坐着出场”必然很难做到。《龙喜记》中摩罗耶婆地“坐在地上出场”这一场景通过形体表演更加难以完成。而在此处通过撤掉不固定的幕布来实现“坐着出场”则没有任何困难,可以作为“坐着出场”这一舞台提示比较合理的解释。

由此可以断定,在梵剧舞台上使用了可以移动的不固定幕布。《舞论》中提到的 yavanika 和 pata 与这种不固定的幕布之间有何关系,有以下两种可能性:一种是,yavanika 和 pata 指同一块可移动的幕布,但功能和应用位置不同时名称不同。另一种是,梵剧舞台上运用两块幕布,一块用于前后舞台之间,可以迅速打开收起,在乐队做准备工作时,或者需要将乐队隐藏起来时用于遮挡,另一块则可以移动,运用于演员上场等场合。

二、舞台空间的划分和转换

《舞论》第十四章中讲到舞台空间的转换和划分时,规定舞台空间通过演员在台上绕圈子固定下来,每次绕过圈子之后,这个圈内就表示不同的空间,可以是城市、房屋或者花园。通常认为先上场的角色在规定的空间内,后上场的角色在外,后上场的角色与先上场的角色见面时,要脸朝南方,通报自己姓名并说明意图。下面结合剧中的舞台提示,对

① Edited by BAUMER R V M. BRANDON J R. Sanskrit Drama in Performance[M]. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1993: 4

《璎珞传》第二幕舞台空间和划分与转换略作分析。

通常在一幕开始，角色登场的时候，不需要通过在舞台上绕圈子的方式来确定角色所在的舞台空间，而是通过人物的台词进行提示。这一幕前的插曲中，侍女尼补尼迦已经说过海女（即璎珞）在车前草凉亭，因此，海女出场时场上的空间已经确定。此后，海女与首商迦多的表演都在车前草凉亭内，直到逃走的猴子向凉亭跑来，她们出了凉亭躲藏起来。猴子放走八哥，两人去寻找八哥，此时剧本给出两人“在舞台上绕了几圈”的提示，舞台的场景转换，由车前草凉亭换为花园的另一场所，看到小丑，两人下场。小丑登场后没有停留，又“在舞台上绕了几圈”，来到花园的另一场所，此时优填王登场，两人简单对话后，继续先前走，舞台提示“两人骄傲地走着”，此处没有出现“绕了几圈”的提示，但显然仍采用在台上绕圈的方式。舞台上的空间转换为两人在花园里遇到八哥的地方，此后八哥飞走，两人寻找，再次出现“在舞台上绕了几圈”的提示，此时空间又转回车前草凉亭，国王和小丑进入凉亭。海女和首商迦多登场，此时她们还未到凉亭，舞台上的空间被分为凉亭内和花园某处，两人“在舞台上绕了几圈”后，才到达凉亭外，躲进车前草树丛。此时舞台空间划分为凉亭内和凉亭外的树丛内，表演在亭内和亭外双线交叉进行。听了优填王的自白，首商迦多决定现身，舞台提示“首商迦多向车前草凉亭走去”，得知海女在亭外，优填王急于相见，“所有人从车前草凉亭中出来”，主要的场景移到亭外树丛。此后，海女被小丑吓走，仙赐后与甘遮那摩罗上场，场上的主要场景没有转换，仍在车前草凉亭外，仙赐后等通过对白提示到达凉亭，没有在舞台上绕圈。仙赐后见到优填王，发生冲突之后，全体角色从凉亭外这一空间退场。

梵剧的舞台上没有布景的限制，为舞台空间的转换提供很大的自由度。从上文分析的《璎珞传》第二幕可以看出，剧中的空间转换流畅自如，

从车前草凉亭开始，经过花园的几处场所，又回到车前草凉亭结束，角色活动的场所随剧情发展不断变更，但没有丝毫迟滞感。戒日王在剧中处理方法也是灵活多变的，如璎珞和首商迦多前往凉亭取画板，此时舞台将分割为亭内亭外两个区域，于是两人通过在场上绕圈，确定凉亭外树丛这一表演空间；而此后仙赐后与优填王相遇，地点仍在凉亭外，无需转换空间，因此作者将仙赐后登场位置安排在凉亭附近，省去了场上绕圈的拖延。

三、虚拟的表演方法

婆罗多将表演称作 Abhinaya，本意为将戏剧的表演带给观众，含有传达的意思，因此表演可以看作是沟通剧本与观众的桥梁。婆罗多将表演看作戏剧演出中最重要的部分，演员的表演能否将戏剧的味准确传达给观众，直接关系到戏剧演出成功与否，因此婆罗多对表演的四个组成部分——妆饰、语言、动作和真情——做了详细规定，尽可能作为演出程式确立下来。比如在讲到妆饰时，婆罗多细致地规定了不同身份、性格、区域的人所涂油彩的颜色，以及应穿着的服饰和佩戴的装饰品。他认为“妆饰和动作共同确立人物的身份”①。在形体表演方面，对演员的肢体、面部动作以及姿势都做了极其细致的规定，用来表现特定的情感和场景。在演出过程中，形体表演贯穿始终，与念诵台词同时进行，通过不同的动作姿态明确并丰富台词的含义。婆罗多认为，生活中的很多具体行为在舞台上需要通过虚拟的动作和姿势表现，《舞论》第十三章写道：“所有这些（乘船的行为）都必须由暗示性的动作完成。要是你问我为什么，回答就是：要是演员扮演死人怎么办？难道他们也真要死一回？”②自然现象、四季、实物、所见所闻、记忆等都可以通过暗示性的形体动作表现，《舞论》对其表演方法做了详细的规定。

---

① RANGACHARYA A. The Natyasastra English Translation with Critical Notes[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. 2007: 174

② RANGACHARYA A. The Natyasastra English Translation with Critical Notes[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. 2007: 106

虚拟的形体表演的梵剧舞台上广泛运用，成为其表演特色之一。通过戒日王的剧本中的舞台提示，我们可以找到很多虚拟的形体表演的例子。《妙容传》第二幕，女仆与林女（即妙容）上场，走到池塘边采莲花，舞台提示“做向下走状”，舞台上并没有真实的台阶，向下走的表演要运用腿部的表演程式“越过”（Atikranta），一条腿弯曲，向前伸出，提起再落下，同时另一条腿弯曲。此后女仆下场，“边做采花状”，林女也“做采莲花状”，此处采花同样运用虚拟动作，右手用“钳子”（Sandamsa）手型，做采花的动作，左手作“旗帜”（Pataka）手型，虚拟为放花的篮子。

《璎珞传》第二幕插曲，首商迦多手提八哥笼子上场，此处笼子为实物道具，但八哥是虚拟的，《舞论》中规定八哥等小动物可以运用“三旗”（Tripataka）手势，同时移动两根手指来表示。虚拟的八哥为舞台表演带来很多方便，此幕中八哥被猴子放走，在树丛中自语被优填王听到，都是运用虚拟的手法表演出来的。在舞台上使用实物或道具八哥需这些情节都很难处理，而演员通过形体表演和语言展示与八哥有关的情节则简单形象，省去很多麻烦。

《璎珞传》第三幕中，优填王去花园与海女密会，走在黑漆漆的花园里，舞台提示优填王“闻着芳香”向前走，同时吟诵诗句，这时演要一边吟诗，一边运用表情、手势和肢体动作，把诗中所提到黄兰、黄荆、香榄和青桐的不同姿态和芳香展示出来。这里的表现手法在《鸨母的忠告》中也曾提到，“扮演国王的演员欣赏侍女的舞蹈，并通过即兴表演将所念的诗歌的意思表现出来”[①]，两者是相同的。

优填王火海中救出海女的情节是《璎珞传》的高潮，剧作者此处的舞台提示尤为详细：

① 译自：BAUMER R V M. BRANDON J R. Sanskrit Drama in Performance[M]. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1993: 16-17

国　王　噢，羞怯的人儿，别害怕。
稍稍忍耐那滚滚浓烟，
（向前看）
咄！丝裙堕前胸火苗蹿，
（仔细看）
为何一次次步履蹒跚，
（就近看）
却原来你踝上缚铁链，
（紧紧腰带）
我即刻将你带离此处，
抓紧我，最亲爱的人。[①]

上面一段诗中，前四句的每一句后都配有舞台提示，从“向前看”到“仔细看”再到“就近看”，层层递进，同样是看的动作，要求演员在表现手法上有所区别。梵剧的形体表演有很多固定程式，演员通过灵活运用这些程式对剧本进行诠释，剧作家通常不会在舞台提示中提出详细的要求。从这一段中细致的舞台提示可见看出，戒日王在剧本写作的过程中，时时在考虑剧本演出的情形，在处理戏剧高潮时，对演员的表演提出了更高的要求。由于戒日王对于戏剧表演的重视，他的剧本在情节设置、人物对白、场上节奏等方面的处理更加适合舞台演出，在他去世后很长一段时间内仍能经常上演。

① 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011

第四章　戒日王与其他梵语戏剧家的比较研究

第一节《璎珞传》与《惊梦记》的比较阅读

1909 年，印度喀拉拉邦首府特里凡特琅城的寺庙里陆续发现十三个梵剧剧本，最终确认为印度古代著名戏剧家跋娑的作品。跋娑的戏剧成就斐然，受到许多古典梵语作家的推崇，在文献中屡有记载。对于跋娑生活的年代，学者争论很多，一直难有定论，多数人认为他生活在马鸣与迦梨陀娑之间，也有学者认为他早于马鸣，如 M.L.瓦拉德潘得（M.L.Varadpande）将跋娑生活的年代确认为公元前四世纪，与《政事论》（Arthasastra）的作者考底耶（Kautiliya）为同一时代[①]。无论他生在何时，作为戏剧家的跋娑，其生活的时代显然与梵语戏剧的形成发展密切相关。与迦梨陀娑及其后的梵语剧作相比，跋娑的作品语言质朴，情节简洁，其创作实践与《舞论》的理论总结之间明显存在内在关联和相互印证，但又常常有悖于《舞论》的规定，不受《舞论》中有关戏剧形式等条条框框的约束，我们由此可以推断出他大概生活在梵语戏剧形成的早期。

跋娑的戏剧广为流传，对后世的剧作家影响很大。他的作品在迦梨陀娑的时代仍在上演，并且深受观众的欢迎。在《摩罗维迦与火友王》的序幕中，舞台助理便说道：“观众如何会将跋娑、迦维补多罗和绍密

① VARADPANDE M L. Ancient Indian and Indo-Greek Theatre[M]. New Delhi: Abhinav Publications, 1981:35

罗迦等享有著名作家的作品弃之不顾，而观看迦梨陀娑这位当今作家的作品？”[①]显然在当时人们的心目中，跋娑等作家的作品堪为经典，不容忽视。几百年后，戒日王的宫廷诗人波那在《戒日王传》中写道：“跋娑以戏剧著称，他的剧作以舞台监督的指示开场，角色众多，插曲丰富。”[②]这段话对跋娑的戏剧所述甚详，说明跋娑的戏剧在戒日王时代仍为人所熟知，有可能仍在上演。

戒日王熟悉跋娑的剧作并深受影响，这一点毋庸置疑。跋娑的《负轭氏的誓言》和《惊梦记》皆演绎优填王的故事，前者讲述优填王被阿般提国王大军用计谋俘虏，在被俘期间与大军的女儿仙赐公主相爱，此后宰相负轭氏乔装救出优填王，同时将仙赐带回犊子国；后者讲述王后仙赐为帮助优填王复国，在宰相负轭氏的安排下，假装被烧死，后寄居在摩揭陀国莲花公主身边，优填王娶莲花公主为第二任王后，得到摩揭陀国的援助而复国，并最终与仙赐后团圆。《妙容传》和《璎珞传》两部姊妹篇，与跋娑这两部剧作遥相呼应，从时间衔接和剧情设计上都有渊源。《妙容传》以《负轭氏的誓言》的故事为背景，将剧情发生的时间设置在优填王携仙赐逃回犊子国之时，这点在第一幕中通过坚铠王管家的独白以及优填王与小丑的对白均交代得很清楚。其中的剧中剧以优填王被俘期间与仙赐的恋情为主题，亦与《负轭氏的誓言》的剧情相关联。《璎珞传》与《惊梦记》的联系则更加密切，具体将在下文中详述。

戒日王时代的印度，戏剧之风颇为盛行，梵语戏剧逐渐达到鼎盛，在理论与实践等方面都日益成熟，与此同时，戏剧理论对实践的规范与约束也愈发明显地体现出来。戒日王与跋娑分别处于梵语戏剧发展的不

---

① KALIDASA. Malavikagnimitram of Kalidasa[M]. Translated by DEVADHAR C R. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1966: 3

② 季羡林主编. 印度古代文学史[M]. 北京：北京大学出版社，1991：258

同时期，尽管其戏剧创作受到跋娑的影响，但戏剧风格亦有着鲜明的时代印记和个人色彩。与跋娑的作品相比，戒日王的戏剧在形式上更加严谨，戏剧结构更加饱满，情节愈发曲折复杂，但是人物塑造却有着明显的程式化倾向，缺乏跋娑笔下的个性与神采。

本章将分别选取两位剧作家的代表作《惊梦记》和《璎珞传》进行比较阅读，从两剧的渊源、人物塑造和艺术风格等方面进行深入分析。

一、《惊梦记》对《璎珞传》的影响

公元九世纪的戏剧家王顶（Rajacekhara）有诗描述跋娑及其作品："评论家将跋娑的剧作投入火中检验，《惊梦记》不惧烈火熊熊经受考验。"[①]这句诗具有双重含义，在强调《惊梦记》是跋娑最优秀的作品之外，暗示了《惊梦记》中负轭氏伪造腊婆那迦大火，仙赐后假装被烧死的情节。公元八世纪的诗人伐格波提罗阇（Vākpatirāja）在其叙事诗《高达伏诛记》（*Gauḍavaha*）中将跋娑称为"火之友"，亦缘自《惊梦记》的大火。尽管腊婆那迦的大火在《惊梦记》中仅作为背景出现，却是剧中重要的戏剧元素，被后世文学家屡屡提及，成为跋娑戏剧的标志。这一元素是剧情发展的源头，由此引出波澜曲折的情节，其影响贯穿戏剧始终。此外，火的意象富有震撼力，具有强烈的象征意义，正如仙赐后并未葬身火海，她与优填王的爱情也历尽波折，经受住了烈火的考验。

《璎珞传》对火这一戏剧元素的运用，既有因袭，亦有创新，从中不难看出《惊梦记》的影响。A.B.科斯（A.B.Keith）在《梵语戏剧—起源、发展理论与实践》（*The Sanskrit Drama in its Origin, Development Theory and Practice*）（1924）一书中写道："这部作品（《惊梦记》）在王顶时代的声誉已被证实，其实早在他之前，烧死王后的那场颇具想象

① 译自：KEITH A B. The Sanskrit Drama: in its Origin, Development Theory and Practice[M]. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1992:　91-92

力的大火已激发了戒日王在《瓔珞传》中的模仿；对此伐摩那曾有提及，新护亦了解。”[①]在剧情设计上，戒日王沿用了负轭氏谎称仙赐后被烧死，为优填王再娶王后的情节，但此处仅为剧情发展的铺垫，作者并未花太多的精力修饰与其相关的细节。因此，我们在剧中不难发现一些不合情理之处。例如，瓔珞和婆苏菩提见到仙赐后仍活在人世，没有丝毫惊讶。这场大火是真实存在，还是仅仅是负轭氏编造的谎言，在剧中也没有交代清楚。

在《瓔珞传》的第四幕，戒日王成功地运用了火这一戏剧元素，让优填王与瓔珞的爱情经受了大火的考验。这一幕中，后宫忽然起火，优填王冲入火海营救瓔珞，事后发现这不过是优禅尼魔法师的幻术。剧作者对这个情节着墨颇多，描述细致，非常用心。从大火燃起，仙赐后惊慌呼救，优填王冲入火海救人，其臣属随同进入火海，到最后幻术揭穿，环环相扣，高潮迭起，每个细节都安排得紧凑合理，优填王为救心上人不顾生死的勇气尤令人印象深刻。敢于为爱人牺牲性命，尤见相爱至深，这一点与《惊梦记》在精神上是相通的，腊婆那迦的大火考验了优填王与仙赐后的爱情，而经历魔法师这场虚幻的大火，优填王对瓔珞的爱情愈发显得真挚动人。戒日王对《惊梦记》中火的意象有着独到的理解，并尝试用新颖细腻的戏剧手法进行诠释。

《惊梦记》中，负轭氏将仙赐交给莲花公主代为照料，仙赐在剧中被称为“寄存的东西”。在《沙恭达罗》和《故事海》中也有同样的说法。《沙恭达罗》的第四幕结束时，干婆说道，把沙恭达罗送给她的夫婿，就像归还了一件寄存的东西[②]。在印度传统文化中，丈夫是妻子的所有者，当妻子不在丈夫身边生活时，往往被看作暂时离开主人，寄存

① 译自：KEITH A B. The Sanskrit Drama: in its Origin, Development Theory and Practice[M]. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1992: 103

② 迦梨陀娑. 沙恭达罗[M]. 季羡林，译. 北京：人民文学出版社 1980：62

在别处。寄存是一种权宜之计，“寄存的东西”终有一天要物归原主，负轭氏将仙赐寄存于莲花公主，即意味着仙赐的处境是暂时的，最终会回到优填王身边。

《璎珞传》很明显借用了《惊梦记》中“寄存”的概念和情节设计。璎珞是负轭氏为优填王娶来的妻子，她被负轭氏寄存在仙赐后身边，最终与优填王团聚。从下面的对比中，可以看出两剧在这方面高度相似。

	《惊梦记》	《璎珞传》
第一幕	负轭氏将仙赐后寄存在莲花公主宫中，莲花公主不知仙赐的真实身份	负轭氏将璎珞寄存在仙赐后宫中，仙赐后不知道璎珞的真实身份
《惊梦记》第二至五幕/《璎珞传》第二、三幕	优填王娶莲花公主为妻，但仍思念仙赐，两人一明一暗，经历相思之苦	璎珞偶遇优填王，互相倾慕，经历种种波折
《惊梦记》第六幕/《璎珞传》第四幕	大军王的保姆认出仙赐，负轭氏登场要求取回“寄存的东西”，于是真相大白，仙赐与优填王团圆	婆苏菩提认出璎珞，负轭氏登场解释了他的谋划，璎珞最终物归原主，与优填王结为夫妻

此外，《惊梦记》和《璎珞传》中女主人公在隐藏身份期间的名字也有相似之处。《惊梦记》中仙赐后隐瞒身份，因为她来自阿般提国，被称为“阿般提女子”（Avantika）；《璎珞传》中璎珞因从海上被救起，被称作“海女”（Sagarika）。这两个名字的命名方式非常相像。戒日王在《妙容传》中将从森林中获救的妙容称作“林女”（Aranyaka），亦采用了相同的命名方式。

二、人物塑造与古代印度宫廷伦理

古印度人将法、利、欲作为人在世上生存的三大支柱。三者之间，以正法为根本，利的创造与欲的展现都必须符合正法的要求，遵循社会

法则和道德伦理规范。《惊梦记》和《璎珞传》分别讲述了优填王、仙赐后、莲花公主和优填王、璎珞、仙赐后之间的感情纠葛，在不同程度上涉及了正法与欲望之间的关系，及其在古代印度宫廷伦理中的表现。两位剧作家在塑造人物形象时，由于观念不同，各有侧重，剧中主人公的言行举止表现出多样的性格特征和道德水平，从不同的角度展示出印度宫廷伦理的理想与现实。

罗伯特·古德温（Robert Goodwin）所作的《梵语戏剧的游戏世界》（*The Playworld of Sanskrit Drama*）一书对《惊梦记》有以下评价："我不知道另有哪一部梵语剧作能在印度宫廷文化以及与优雅市民理想相关的情境中，令我们更好地赞赏谦恭礼让的意义。"① 的确，在《惊梦记》中，三位主人公并未因爱情的缘故而对立，他们时刻保持着高贵的自我克制，相互体贴，以礼相待，体现出了法与欲的和谐统一。跋娑笔下的优填王有情有义，虽魂牵梦萦着仙赐后，对莲花公主亦体贴入微。第四幕中，优填王吐露对仙赐后的思念，泪流满面，见到莲花公主谎称花粉迷了眼睛，以免莲花公主得知实情而不安，他在独白中说道：

> 这个女子刚刚结婚，
> 听到真情定然伤心，
> 尽管知她性格坚韧，
> 易激动是女人本性。②

他并不知道，莲花公主已听到他的内心表白，并未显示出丝毫女性的软弱，依然大度从容。跋娑将莲花公主塑造成宫廷贤良女子的典范，

① 译自：GOODWIN R. The Playworld of Sanskrit Drama[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 1998: 142

② 译自：BHASA Svapnavasavadatta of Bhasa. Translated by KALE M R. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers,1982

从静修林收留仙赐，到听到优填王对仙赐的爱情表白，再到最后与仙赐相认，她表现得谦逊守礼、富于同情心，善良与高尚贯穿全剧始终。莲花公主在剧中被描绘为美德的化身，甚至于她的爱情观也深受道德的影响，她爱优填王重情义的美德胜于男女之情爱。仙赐后是跋娑着力塑造的另一女性形象。不同于莲花公主，跋娑用大量笔墨细致地描绘了仙赐对优填王的爱情。仙赐在不同情境下的爱情体验，或悲伤绝望，或喜悦满足，最是回味悠长，打动人心。跋娑对仙赐的描写以情爱见长，但他并未因此忽视正法的要求。剧中的仙赐为助优填王复国勇于承受苦难，体现出高尚的情操；面对嫁给优填王的莲花公主，努力克制内心的痛苦，行为举止也都符合她贵族妇女的身份。

在《惊梦记》中，跋娑以细腻委婉的笔触，塑造了丰满动人、性格各异的三位主人公。他们有情有义，无论基于情感还是道德来评判，都几近于完美。在他们身上，法与欲相辅相成，高度统一，其爱情热烈诚挚，其行为大度谦恭，体现出人性中最高贵的品格。三位主人公是作者理想中的人物，他们之间的关系反映出作者的宫廷伦理价值取向和道德观。

《璎珞传》没有跋娑作品中强烈的伦理气息。宫廷伦理道德并非戒日王在戏剧创作中所关注的主题，因此他在塑造《璎珞传》的三位主人公时，更偏爱描述他们面对爱情纠葛时自然的感受和表现。不过，随着剧情的展开，主人公们对具体事件的处理仍需遵循宫廷伦理的要求与规范，作者对人物的塑造亦因此受到影响。

与跋娑理想化的形象相比，《璎珞传》中优填王、璎珞和仙赐后的人物个性更加真实，后宫的氛围也更符合现实。作者在剧中赋予了优填王诸多理想化的特质，他英俊聪慧、高尚勇敢，甘于为爱献身。但优填王同时也是自负的情场老手，他周旋于仙赐后与璎珞之间，在仙赐后的

严密监视下寻找偷情的机会。尽管在剧中他对瓔珞爱得真挚，但幽会与偷情仍透露出游戏的意味。《瓔珞传》中的仙赐后一副妒妇之态，对待优填王与瓔珞的爱情，充满嫉妒和愤怒。她处罚瓔珞绝不手软，毫无慈悲之心。瓔珞则完全处于被人摆布的地位，没有任何自主的能力，时时在悲伤绝望中自怨自艾。两位女主人公的言行举止，更多地由其身份和地位决定。戒日王作为一国之君，深谙后宫的种种规则和后妃们的言行举止。他笔下的宫廷风流韵事，抑或是其亲身经历，后宫中后妃们的明争暗斗，也应亲眼得见。戒日王对后宫伦理规范的了解，有着其他梵剧作家无可比拟的优势，他既是后宫的纷争的参与者，也是旁观者。他在《瓔珞传》中以旁观者的姿态，审视仙赐后和瓔珞之间的冲突，亦以当事人的心理，描写优填王在处理仙赐后与瓔珞之间关系时的行为举止，更清晰地揭示了法与欲的矛盾与冲突在古印度宫廷伦理规范中的真实体现。

B.S.米勒（B.S.Miller）在评价迦梨陀娑的作品时指出，它们“通过表达法与欲之间的永恒冲突，而并非个别人物之间的矛盾，实现了美学和道德影响”[①]。这一论断也可以用来评价《瓔珞传》。三位主人公之间的种种冲突，表面看在情感层面，其实深层次上是伦理与欲望之间的矛盾。对于优填王私会瓔珞，仙赐后的侍女甘遮那摩罗有“这件事上是国王行止有失”之语，尽管古代印度实行一夫多妻制，但优填王与王后手下低于自己种姓的侍女偷情，有违宫廷伦理，理应受到谴责，因此仙赐后的嫉妒与愤怒具有一定的正当性，她对瓔珞的处置也在情理之中，而瓔珞则因为宫女的身份,时时感到屈辱和恐惧，以至最后走上绝路。在这种情势下，即使贵为国王，也必须尊重王后的权威，不可随意干涉。《妙容传》中，在类似情况下小丑曾有打入后宫的建议。

① KALIDASA. The Plays of Kalidasa, Theater of Memory, Edited by MILLER B S. Delhi: Motilal Banarsidass Pub Private Ltd. 1999: 27

小　丑　阁下，在和敌人无数次的战斗中，您的双臂显示出力大无敌；更何况，您还拥有象军、骑兵、步兵所向披靡。现在就调动您的全部军队围困后宫，把林女解救出来。

国　王　亲爱的朋友，你说的不可能做到。

小　丑　怎么不可能？后宫里除了驼背、矮子和老管家，没一个正经男人。

国　王　（不屑地）你这个傻瓜！为何胡言乱语？除了赢得王后的好感，没别的法子救她出来。告诉我如何赢得王后的好感。①

这段话非常生动地指出，后宫中自有其伦理规范，并非武力可以打破，解决之道全赖主宰后宫的王后开恩，行为有失的国王也无能为力。因此优填王尽管牵挂璎珞的安危，饱受相思之苦，却束手无策。宫廷伦理成为两人爱情的重大障碍。

但是，这并不意味着在道德上占有上风的仙赐后能最后胜出。妻子对丈夫、王后对国王应有的尊敬令她必须收敛心中的妒火，发泄愤怒之后适时做出和解的姿态。第三幕中，仙赐后假扮璎珞赴优填王的约会，戳穿优填王与璎珞的私情之后，置跪地求情的国王不顾，愤而离开。之后不久便匆匆转回，来安抚优填王，以弥补此前的失态。更重要的是，作为王后，履行宫廷义务远重于爱情的坚守。第四幕中，璎珞的真实身份公开，其公主地位以及与仙赐的血缘关系意味着她可以名正言顺地与优填王结合。后者只好抛开情感上的困扰，履行王后和表姐的职责，成全两人的爱情。不过在她表现出的大度和善意背后，又隐藏了多少伤感与悲凉。

① 译自：NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984

《惊梦记》建构了理想的印度宫廷，主人公高贵、优雅、克制，完美地诠释了跋娑心目中法与欲和谐统一的完美宫廷伦理道德。《璎珞传》则传达出印度宫廷的现实和真实的人性，正法与欲望往往处于矛盾之中。而此处正法的含义与《惊梦记》亦不尽相同，《惊梦记》中的法更强调人性中“发乎于情，止乎于礼”的和谐统一，而《璎珞传》的法则反映出伦理规范的重要作用，它时刻约束着欲望，保证后宫在伦理的轨道上正常运转。剧作结尾优填王与璎珞终成眷属，从优填王的角度而言，法与欲最终实现统一，但对于宫廷女性来说，只有被动地克制与忍让，压抑自己的欲望，才能保持宫中的地位，爱情不过是水月镜花而已。

三、艺术风格比较

《惊梦记》与《璎珞传》结构严谨、情节紧凑，语言生动，戏剧冲突和动作清晰流畅，展现出很强的戏剧性，适合舞台演出。两位剧作者在创作中都将戏剧的可观性放在第一位，恰到好处地运用人物对白、独白、旁白等手法，有效把握戏剧节奏，以达到良好的舞台效果。戒日王在创作中吸收跋娑的艺术手法，同时也充分展现出其个人才华和独创性，形成了具有鲜明个性特征的艺术风格。同时，由于梵剧在其生活的时代日趋鼎盛，其创作技巧日趋完美，创作和表演规范也日趋繁复和程式化，其作品不可避免地留下了时代的印痕。

较跋娑而言，戒日王的戏剧结构更加严谨，在情节的编排上也更加新颖独特，别出心裁，愈发曲折宛转。《璎珞传》出色地运用了那底迦这一新型的戏剧形式，在四幕中合理安排剧情，起承转合，张弛有度，加之戒日王高超的节奏控制能力，剧情更是一波三折，动人心弦。第三幕是剧中的高潮，插曲先交代仙赐后的侍女甘遮那摩罗得知优填王准备私会璎珞的秘密，准备予以反击。此后优填王出场，得知小丑的计策后兴冲冲去花园赴约，不料仙赐后得到消息先到达约会地点，被小丑误认

为是璎珞假扮，带到优填王面前。一番甜言蜜语之后，仙赐怒而揭穿自己的身份，优填王大惊失色，跪地求饶，仙赐一怒而去。此时璎珞登场，因为约会落空，又羞又愧之下准备上吊自尽。因其穿着仙赐后的衣服，赶来的小丑误以为仙赐后，大声呼救，优填王赶来，发现原来是朝思暮想的璎珞。两人正在欣喜之时，恰被返回来安抚优填王仙赐后撞见。仙赐后一怒之下，将璎珞和小丑都带走关押起来。这一幕的构思十分精巧，剧情跌宕起伏、高潮迭起，同时又环环相扣、一气呵成，几乎没有给人喘息的机会。与跋娑相比，戒日王讲故事的本领技高一筹，剧情娱乐性很强，充满趣味。

戒日王善于擅长使用反讽的手法营造戏剧的喜剧效果。作者用大量笔墨描写了优填王赴璎珞的约会之时的喜悦和相思，颇为动人，但联想到仙赐后早已得知详情，“螳螂捕蝉，黄雀在后”，很快将亲赴约会来戳穿他，优填王的种种作态便颇为滑稽可笑，浓浓的艳情味中透露出滑稽味。《舞论》在“论味”一章说“滑稽来源于艳情”[①]，可谓精到。跋娑也擅长运用反讽，比如第三幕中仙赐因为擅长制作花环而被迫为优填王的新王后编制结婚花环，第四幕中优填王担心莲花公主伤心，刻意隐瞒他的真实情感，却不料莲花公主已听到他此前的表白，依然温柔体贴。跋娑的反讽强化了戏剧冲突和人物个性，目的在于传情达意，与戒日王追求反讽的喜剧效果明显不同。

戒日王在《璎珞传》第三幕大火的情节上出色的运用了悬念的喜剧手法。作者极力渲染火势之猛烈、优填王冲入火海救人的勇气以及仙赐后和小丑随之进入火海表现出的忠诚，营造出非常紧张真实的气氛。优填王救出璎珞后，真相揭开，原来大火只是魔术师施的法术，一切危险竟为虚幻。优填王对璎珞生死不渝的真情由此跃然而出，同时悬念的手

① 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：46

法增加了剧情的戏剧性。此时把“包袱”抖出来，前后形成巨大反差，令一直蒙在鼓里的观众恍然大悟，一下子从紧张情绪中放松下来，收到了很好的喜剧效果。这种高超的艺术手法源自戒日王对舞台表演的重视，他努力达成与观众的互动，追求舞台演出效果，正因如此，其戏剧才常演不衰，流传至今。

梵剧在戒日王的时代渐渐步入鼎盛，戏剧家辈出，那吒迦剧成为梵剧最受推崇的戏剧形式，其创作技巧愈发圆熟，剧本也日趋复杂。戒日王的戏剧虽然以结构严谨、情节紧凑见长，但作者仍在剧中用大量诗歌描写花园、森林、池塘、黄昏、节庆这些印度诗歌的经典场景，反映出梵剧鼎盛时期的创作模式对剧作家的影响。此时梵剧的艺术风格与跋娑的精练质朴已相去甚远，这一时期的作家更重视剧作的文学性，文风更加细腻华丽，倾向于运用大量抒情性的诗歌来传达情味。《璎珞传》固然情节自然连贯，节奏张弛有度，在行动中展示情味，适合舞台演出，但在文风上无疑也流露出崇尚文采的时代气息。

第二节　戒日王与迦梨陀娑——各有擅长，自成风格

一、迦梨陀娑对戒日王戏剧创作的影响以及戒日王艺术风格的形成与演变

迦梨陀娑被公认为印度历史上最伟大的诗人和剧作家。据史料记载和作品分析，一般认为他是旃陀罗笈多二世的宫廷诗人，在世年代不晚于公元五世纪，早于戒日王生活的时代大约二百余年。流传至今的作品有 7 部，剧本《摩罗维迦与火友王》《优哩婆湿》和《沙恭达罗》，叙事诗《鸠摩罗出世》和《罗怙世系》，抒情长诗《云使》，抒情短诗集《时令之环》。迦梨陀娑在世之时已享有声誉，他在《摩罗维迦与火友王》

的序幕中，将自己与跋娑、迦维补多罗和绍密罗迦等前辈剧作家相提并论，对自己的才华充满自信。在戒日王的时代，迦梨陀娑的作品备受推崇。波那曾在《戒日王传》中赞美迦梨陀娑的才华，“听到迦梨陀娑那美丽的诗句，如花儿洋溢着蜜糖的芬芳，有谁不感到欢喜愉悦？”[①]

戒日王的戏剧在戏剧结构和情节设计等方面深受迦梨陀娑的影响。《妙容传》和《璎珞传》明显承袭了《摩罗维迦与火友王》的戏剧元素和特征，从叙事结构、题材、情节、人物刻画都可以看出内在的相关性。跋娑的《惊梦记》开创了宫廷言情剧的先河，迦梨陀娑的《摩罗维迦与火友王》将其进一步发展，除火友王确有其人外，其他人物情节均为虚构，三角爱情的题材得到沿用，并强化了三方的感情冲突。《妙容传》和《璎珞传》的戏剧结构基本由《摩罗维迦与火友王》脱胎而来，基本情节模式相同，都是国王与宫女偷情，与王后发生冲突，最后发现原来宫女本是早已许配给国王的外国公主，于是有情人终成眷属。不同的是《妙容传》和《璎珞传》由五幕缩短为四幕，成为典型的那底迦剧作。三部剧作中，国王、情人与王后三位主人公的性格已基本定型，人物关系与《舞论》中那底迦剧的规定并无二致。

《妙容传》和《璎珞传》的情节设计亦受到迦梨陀娑剧作的启发。《妙容传》是戒日王第一部剧作，借鉴之处最为明显。对比《妙容传》第二幕优填王初见妙容与《沙恭达罗》第一幕豆扇陀见到沙恭达罗的情节，会发现二者十分相像。《妙容传》中，优填王在花园中见到妙容，利用她被蜜蜂困扰呼救的机会，走上前去拥抱，妙容发觉后大声呼救，此时小丑说道：“小姐，有能保卫整个世界的优填王保护你，你还要叫因提婆梨迦，一个仆人！”后来，妙容不得不离开，依依不舍，说“池塘里冰凉的水冻得我的腿都麻木了”，借故缓行。在《沙恭达罗》中，

① 译自：BANABHUTTA. Harshacharita[M]. Delhi: Global Vision Publishing House, 2004: 4

豆扇陀也是见到沙恭达罗被蜜蜂骚扰，从藏身处走出相见。此前沙恭达罗向女伴呼救，女伴们戏称："我们俩怎么救你呢？请豆扇陀来吧！因为我们的静修林是有国王保护的。"此幕结尾，沙恭达罗与二女友离开，也是依依不舍，一会儿说腰麻了，一会儿又说草刺伤了脚，树枝勾住了衣服，不愿离去。《妙容传》对《沙恭达罗》的模仿不言自明。第三幕的剧中剧，在戏剧中再嵌入戏剧表演，显然借鉴了《摩罗维迦与火友王》中两位舞师通过演出竞技的情节。此外，剧中刻画了仙赐后的女伴，女学者商羯利底亚耶尼的形象，其学识及对妙容的态度，与《摩罗维迦与火友王》中大王后的随身尼姑乔希吉多有相似之处。戒日王创作《璎珞传》时，艺术手法日臻成熟，不再满足于仿效他人。即使如此，我们仍然可以见到迦梨陀娑的痕迹，如剧中运用猴子来串连剧情，由于猴子放走八哥，引出优填王与璎珞的相会，很容易令人联想到《摩罗维迦与火友王》中婆苏罗乞什密公主被猴子吓到的情节。

分析迦梨陀娑对戒日王戏剧创作的影响，对了解戒日王艺术风格的形成与演变多有助益。戒日王现存的三部剧作，据《妙容传——戒日王之梵语剧本》（*Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha*）的前言中考证，《妙容传》创作时间最早，《璎珞传》次之，《龙喜记》最后[①]。这一判断与前文考证戒日王的事迹与心境与其戏剧情节的关系可以相互印证。尽管《妙容传》已透露出戒日王在戏剧创作中的想象力和原创力，有不少可圈可点之处，但此时他的个人风格尚未完全形成，剧本仍建立在借鉴前人的基础之上。其人物与故事背景来源于跋娑的作品，叙事结构和题材则因循《摩罗维迦与火友王》，情节设计可以看到《沙恭达罗》的影子。与另外两部作品相比，《妙容传》的创作手法略显青涩，原创性和人物形象刻画皆稍逊一筹，在情节处理上亦有不合理之处。

---

① NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984:lxxxvii

经过《妙容传》的历练，戒日王在《璎珞传》中巧妙构思剧情，在情节创新和设计上显露了出众的艺术才华，形成了鲜明的个人风格。《舞论》在谈到情节时说："即使作品意义单薄，如果具有完整的肢体，也会由于光辉的肢体而达到美。即使作品内容高尚，如果缺少肢体也不能吸引内行观众。"[①]《璎珞传》的戏剧结构完整丰满，剧情安排合理，恰当地运用了《舞论》中提及的关节及关节分支。剧中的四幕，起承转合，由璎珞见到优填王为缘起，到两人初次相会，到幽会与仙赐后发生冲突，最后经过烈火的考验有情人终成眷属，流畅自然。作者对情节的设计和掌控能力达到炉火纯青的境界，剧中情节凸显其独创性，新颖曲折、环环相扣、高潮迭起，作者在主要情节之外，适当加入辅助性的次要情节，比如优填王和仙赐后为自己喜爱的植物先开花而展开的有趣竞争等等，使剧情更加丰满充实，具有很强的戏剧性和观赏性。《璎珞传》确立了戒日王戏剧创作独特的个性与风格，但囿于宫廷言情剧的题材，仍能令人察觉到《摩罗维迦与火友王》的痕迹。

《龙喜记》是戒日王最成熟的作品，其题材与戏剧结构都摆脱了迦梨陀娑的影响。这部戏剧舍弃了帝王艳史的宫廷喜剧题材，结构上突破了四幕的那底迦戏剧形式，不再以艳情味为主，而是艳情味、英勇味、悲悯味和滑稽味相错杂，使戏剧的内涵更加丰富。作者的题材选择大胆自信，创作技巧更加圆熟，情节处理上游刃有余，人物刻画愈发细腻动人，在一些场景的处理上甚至突破了《舞论》的规定。《龙喜记》体现出戒日王对戏剧创作的深层次理解，在关注戏剧形式与技巧之外，更注重于运用戏剧这一艺术形式传达精神与情感上的感悟。这部戏剧在精神境界上与《妙容传》和《璎珞传》大不相同，后者具有很强娱乐性，作者在创作时更醉心于透过戏剧展示他的丰功伟绩和生活情趣，而《龙喜

① 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：86

记》则是表现出严肃的宗教情怀，在精神层次上给观众更多的触动和体验。从这个角度而言，这部作品反而更接近迦梨陀娑晚期作品的精神底蕴，淡化情节的娱乐性，转而注重于对主人公内心世界的探索和发掘。这种接近未必是戒日王有意而为，或可谓之殊途而同归。

戒日王是一位醉心于创新的剧作家，不甘于因袭前人窠臼，不断超越自己，这一特点自其创作伊始就鲜明地表现出来。在《妙容传》和《璎珞传》的序幕中，他通过舞台监督说出两部剧作的剧情都是“别出心裁”。《龙喜记》则选用与众不同的题材，令人耳目一新。他的戏剧始于对前人的模仿，但并没有止步于模仿，在创作实践中始终不懈地构思新情节，运用新手法，形成了独特的艺术风格，并勇于突破传统梵剧题材的藩篱，创作出《龙喜记》这部别具一格、内涵丰富的作品，进一步提升了其剧作的艺术价值。他的三部作品经历了时间的考验，流传至今，为其在梵语戏剧史上赢得了重要的地位。

二、各有擅长，自成风格——戒日王与迦梨陀娑艺术风格比较

迦梨陀娑享有“印度莎士比亚”的美誉，在印度古代文学史上的地位无人企及，戒日王的文学成就与才华显然无法与之媲美。但仅就戏剧创作而言，两人的作品都具有鲜明的个人风格和特色，各有所长。迦梨陀娑的戏剧情节安排合理，人物形象丰满，尤其以诗歌才能见长。他善于根据剧情的需要写景抒情，将丰富的想象化作情真意切的诗句，传达出动人的情味。迦梨陀娑的剧作深沉优美，剧中一唱三叹的动人诗句，令人陶醉于主人公时而低回婉转，时而热情似火的爱情，正如波那所言，“有谁不感到欢喜愉悦”[①]？戒日王的诗才远逊于迦梨陀娑，但他的戏剧叙事结构更加严谨，情节紧凑、新颖别致，剧情跌宕起伏，峰回路转，引起读者和观众强烈的好奇心，令人时刻牵挂着主人公爱情的进展，欲

① 译自：BANABHUTTA. Harshacharita[M]. Delhi: Global Vision Publishing House, 2004: 4

罢不能。戒日王在剧中较少运用大段的诗歌抒情，而更注重在行动中展现情味，其情节设计和舞台表现力都更胜一筹。

以《瓔珞传》和《摩罗维迦与火友王》为例，可以看出戒日王在情节安排上的功力。这两部剧作的情节均为虚构，两位剧作家皆为讲故事的高手，善于设计巧妙新颖的情节，如《瓔珞传》中鹦鹉传情和《摩罗维迦与火友王》中小丑谎称被蛇咬伤，诳来王后的信物解救摩罗维迦等片段，都十分经典。但是纵观剧情的整体安排，《瓔珞传》则更为枝干分明，条理清晰。

首先，迦梨陀娑在《摩罗维迦与火友王》中刻画了大小两位王后，用不少笔墨描写了她们与火友王与摩罗维迦的冲突，以及她们之间的关系。尽管这样做有助于更真实地反映宫廷现实，但由于她们在剧中的功能基本相同，都与火友王与摩罗维迦的恋情对立，制造冲突，产生戏剧效果。在剧中安置两个作用雷同的角色，并增加次要情节，既削弱了主要戏剧冲突，分散了观众的注意力，也因线索过多，使剧情略显松散。《瓔珞传》则舍弃旁枝末节，将主要情节和戏剧冲突集中于优填王、瓔珞和仙赐后三人。第二幕中优填王与瓔珞巧妙相遇，登场人物只有优填王与小丑，以及瓔珞与女友四人，第三幕优填王与瓔珞私会，与仙赐后冲突，登场人物也只有优填王与小丑，以及瓔珞、仙赐后与侍女五人。这两幕分别为剧情的发展与高潮，用婆罗多关于情节的理论在分析，属于展现和胎藏阶段。作者紧紧围绕三位主人公展开剧情，心无旁骛、不蔓不枝。剧情既巧妙新奇，悬念迭出，节奏亦控制得当，重点突出，对于情节的掌控能力可谓高超。

其次，戒日王重视剧情的完整性，对每一幕情节的剪裁得当，幕与幕之间衔接自然。《舞论》将主要情节分为开始、努力、希望、肯定和成功五个阶段，与之对应的五个关节是开头、展现、胎藏、停顿和结束。

黄宝生认为五个阶段的区分主要着眼与剧中人物的心理发展过程，而五个关节的区分则主要着眼于种子的产生、展露、发芽、成长和结果，也就是剧情主题的逻辑发展过程，两者大体能对应。[①]《璎珞传》第一幕璎珞在祭祀爱神的仪式上见到优填王并相爱，是开始阶段和开头关节；第二幕璎珞画画表达相思，并与优填王相见，是努力阶段和展现关节；第三幕优填王在小丑的安排下与璎珞幽会，被仙赐后发现，是希望阶段和胎藏关节；第四幕的上半部分，璎珞被仙赐后囚禁，狮子王的宰相进宫，是肯定阶段和停顿关节，后半部分优填王从大火中救出璎珞，狮子国宰相认出璎珞，优填王与璎珞成婚，是成功阶段和结束关节。由此可见，《璎珞传》剧情安排清晰合理，有条不紊，符合事件发展的规律。戒日王注重幕与幕之间的协调一致，对每一幕情节剪裁得当，《璎珞传》除第一幕稍短外，其他三幕长度基本相当。每一幕情节都比较完整，讲述一段故事，具有相对的独立性，优填王、璎珞和仙赐后三位主人公均会登场。幕与幕之间则通过插曲自然地衔接为一个整体。与之相比，《摩罗维迦与火友王》在布局上稍欠严谨。剧中第二幕写摩罗维迦出场献艺，赢得火友王的爱情，固定在一个场景，没有时空转换和剧情发展，较其他几幕也要短小许多。它单独作为一幕出现在剧中，与其他几幕相比不太协调。第四幕是全剧的高潮，由于小丑的计策，摩罗维迦终于与火友王的相会。但这一幕出场人物多达十人，情节繁复，头绪甚杂，空间不断变换，本应是重头戏的相会一节，反因其他次要情节的干扰被削弱。迦梨陀娑对每一幕情节的安排似乎比较随意，不善于化繁为简，删削某些不必要的人物和细节，突出戏剧的主要情节和冲突，增加戏剧性。

与迦梨陀娑的剧本相比，戒日王的剧作更具有舞台性。他在情节设计上的特点，体现出他对其戏剧舞台表现力的重视。从他对情节的剪裁

① 黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京：北京大学出版社，1993：91-92

和处理手法可以看出，他在创作中始终追求剧本的舞台演出效果，把舞台演出作为创作的主要目的，用曲折的情节吸引观众，用人物的行动性感染观众。戒日王的戏剧在时间、场景和人物上具有高度的集中性，每一幕都力求时间紧凑、空间统一，情节完整，严格控制出场人数，以突出主要戏剧冲突，尽量避免头绪繁杂。这一特点在《璎珞传》和《龙喜记》中表现的尤为突出。《璎珞传》中情节最为曲折跌宕的第三幕中，空间设定在花园；时间为优填王与璎珞幽会前后，跨度很小；出场人物仅为优填王、小丑、璎珞、仙赐后和侍女五人，没有与主要剧情无关的人物。《龙喜记》的第二幕写云乘与摩罗耶婆蒂的爱情纠葛，也只有五人出场，紧紧围绕两位主人公的相思与误会展开。

戒日王不是诗人，以评价诗歌的标准他剧中的语言，他远不及迦梨陀娑，但是也自有其特色和感染力。他善于运用简洁精练、通俗易懂的语言，他的诗歌具有口语化和动作化的特点，体现出较强的舞台性。《龙喜记》第三幕中，云乘太子赞美新娘娇羞可爱，运用直观的动作化语言，浅近直白，却形象生动，颇能打动人心，体现出戒日王戏剧的语言特色。

云乘太子　眼睛瞧看她，
她把头低下，
跟她说句话，
她默默不回答。
睡卧在锦榻，
她转过身去背儿向着咱。
紧紧抱她几下，
她颤抖着又惊又怕。
女伴们说出告辞的话，

她也想要走出内室去回家。
她事事拒绝不答应，
这新婚的公主越发使我疼爱她。[①]

这样的语言具有独特的表现力，用几个动作将新婚少女的羞涩和云乘对新娘的万般怜爱表现得淋漓尽致，远胜堆砌文字的赞美与抒情。从舞台演出的角度而言，这种直白的表现方式有利于演员把握人物心理和舞台节奏，更具有舞台表现力，也易于引起观众的共鸣。戒日王的戏剧语言与迦梨陀娑的华丽优美相映成趣，具有鲜明的特点，体现出梵语戏剧语言的多样性和复杂性。

① 戒日王著．龙喜记[M]．吴晓铃译．北京：人民文学出版社，1956：40

第五章　《妙容传》的剧中剧与古印度人的戏剧观念

第一节　《妙容传》剧中剧概述

戒日王在《妙容传》第三幕中采用了剧中剧的艺术表现形式，剧中剧的内容为优填王与仙赐后初遇时的爱情故事，同时安排优填王与妙容作为演员借戏剧表演的机会相见，构思新颖别致，成为整部戏剧的高潮。在现存的的梵语剧作和相关文献中，并没有发现戒日王之前的剧作家使用剧中剧，戒日王是采用这一戏剧手法的第一人。

A.W.杰克逊（A.W.William Jackson）认为，“从历史的角度来看，剧中剧的产生意味着此前戏剧经历了相当长的历史发展；这一戏剧手法不会在戏剧形成之时自然产生；它通常在戏剧这种艺术形式较为成熟之后才会出现”。[①]这一论断在英国戏剧发展中得到印证。英国戏剧在十六、十七世纪走向成熟之时，托马斯·基德的《西班牙悲剧》和罗伯特·格林的《詹姆斯四世》，以及莎士比亚的《哈姆雷特》和《仲夏夜之梦》运用了剧中剧的手法。梵语戏剧出现剧中剧之时也正处于繁盛时期，《妙容传》开剧中剧之先河，薄婆菩提的《后罗摩传》和王顶的《小罗摩衍那》沿用了这一戏剧手法。

与英国戏剧中剧中剧脉络清晰的发展过程不同，由于戒日王之前的梵语戏剧资料匮乏，我们无法确知此前是否有作家使用过这种戏剧手法。鉴于《妙容传》中的剧中剧已具有相当成熟的形式，不能排除之前

① 译自：NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984:cv

已有作家运用剧中剧的可能性，尽管对戒日王影响最大的两位作家——跋娑和迦梨陀娑，并没有在现存作品使用这一手法。作为戒日王的处女作，《妙容传》在情节和戏剧手法上明显模仿迦梨陀娑，这一点在前文已有谈及，第三幕的剧中剧则跳出窠臼，令人耳目一新，成为作品中最可圈可点之处。无论出于对前人的借鉴抑或自己独创，剧中剧的运用显示出戒日王在戏剧创作上的潜力，也符合其追求情节新奇的创作特点。

戒日王是一位老谋深算、目光如炬的政治家和军事家，他在戏剧创作中也一贯保持着清晰和缜密的思路，对于剧情的剪裁取舍毫不含糊，刻意琢磨。因此，剧中剧并非其一时兴起偶然为之，而是深思熟虑后的选择。戒日王采用剧中剧的手法可以归因于以下几点。

第一，剧中剧的形式新颖别致，增强了剧情的复杂性和趣味性。

第二，剧中剧的内容对剧中未提及的优填王的经历进行补充，增强了故事的完整性，这些耳熟能详的情节，有助于缓和观众对剧情的陌生感，增强由认知产生的审美快感。

第三，《妙容传》和《璎珞传》两部姊妹篇承袭跋娑的《负轭氏的誓言》和《惊梦记》的痕迹十分明显，《妙容传》与《负轭氏的誓言》在故事发生的时间上相呼应，剧中剧的情节进一步明确了两者之间的联系。

第四，《妙容传》有很多戒日王个人经历的印记，这一点在本文第二章已详细讨论。戒日王将剧中剧命名为《优填王传奇》，并让优填王在剧中剧中扮演自己，有可能以此暗示观众——舞台上的优填王即是戒日王的化身。当剧中的仙赐后观看由她和优填王的真实经历改编的戏剧之时，舞台下的观众也在欣赏经过艺术加工的戒日王的人生经历。仙赐后在剧中言道："这出写我夫君和我的戏，其中那些不为人知的小插曲，尽管我曾亲身经历，可是看着演出还是令我兴味盎然，好像从未见过一

般。”[①]这句话或可作为戒日王意图的一个注脚。戒日王喜爱在剧作中运用双关语和文字游戏传达微妙的暗喻，采用剧中剧这种独特而有趣的手法对观众进行暗示，应该是这位自负又调皮的剧作家颇为得意的一笔。

剧中剧的形式固然新颖别致，但是从舞台演出的角度而言，剧中剧为演员表演和舞台呈现增加了难度。由于剧中剧的缘故，舞台空间被一分为三，分别为剧中剧的表演空间，仙赐后等人的观众席和小丑与莫那罗摩藏匿的画廊，随着剧情的发展，戏剧表演在三个空间内穿插进行，时而表现优填王与妙容在剧中剧中的爱意，时而是仙赐后作为观众的反应，最后仙赐后在画廊门口发现小丑，获悉真相。从文本角度而言，读者可以在想象中顺利完成上述转换，增加了阅读的趣味性；但诉之于舞台，在观众的视觉空间中完成三个演区的穿插表演，为舞台调度增加了相当大的难度。演员的表演和乐队的伴奏必须拿捏得非常到位，台下观众也必须在三个舞台空间之间不断转换注意力，否则很容易眼花缭乱、无所适从。事实上，戒日王在其后的创作中再也没有采用这类演员众多，舞台空间转换频繁的大场面。《璎珞传》和《龙喜记》尽管情节依然曲折，但每一幕出场人物有限，在舞台时空的处理上尽量避繁就简，为舞台表演营造了更大的空间和余地，与《妙容传》第三幕的风格大相径庭。由此可见，《妙容传》第三幕这种复杂的舞台演出形式在舞台实践的过程中很可能并不成功。与跋娑和迦梨陀娑相比，戒日王更重视其剧作舞台演出的效果，将舞台演出作为戏剧创作的目的，他重视剧本的舞台表现力，其戏剧表现手法的选择服务于舞台表演，通过演员的二度创作传达情味，使其作品成为“可看的诗”。义净记戒日王作《龙喜记》“舞之蹈之流布于代”，以及《鸨母的忠告》记载《璎珞传》第一幕上演的情景皆可资印证。

① 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011

《妙容传》中的剧中剧不仅仅服务于剧情的发展，也从客观上反映了梵剧的戏剧实践情况和戏剧观念。戏剧观念问题将在本节的第二部分详细讨论，这里主要谈一谈有关演出时间、场次、场合、场地、表演方式等涉及戏剧实践的问题。

第一，关于演出时间，剧中有明确说明。仙赐后催促摩那摩罗和妙容装扮上场时说道："黄昏已尽，夜幕降临。你们两个赶快去换上戏装。"可见，《优填王传奇》的演出时间在晚上，与《舞论》中的说法一致——"风格艳美的爱情故事、歌曲和器乐丰富，应该在晚上演出"，可以推断出，在戒日王时代艳情味戏剧通常在晚上上演。

第二，通过摩那摩罗之口，我们了解到《优填王传奇》为上下部，分两场演出。这点在梵剧中也比较常见，由于剧本较长，往往分几天演完，与中国戏曲的连台本戏相似。

第三，《优填王传奇》在节庆之日上演。剧中摩那摩罗说道："仙赐后吩咐我：'摩那罗摩，商羯利底亚耶尼夫人写的那部关于我的夫君和我的传奇，你要在今天月圆节的庆典上把下半部演完。'"戒日王的三部剧作以及迦梨陀娑的《摩罗维迦与火友王》的序幕中都提到戏剧在节日庆典上演出，戏剧演出是古代印度节日庆典上非常普遍的庆祝和娱乐活动。

第四，剧中有对后宫剧场的描述出自商羯利底亚耶尼之口，她极力称赞剧场壮观："金柱迷人宝石镶，珍珠串串结花廊，美人如云胜仙女，堂皇恰似仙人堂。[①]"此外，剧中摩那摩罗和小丑可以从画廊看到妙容的表演，说明剧场与画廊相邻。剧中没有给出更多细节说明剧场的具体样式，对我们了解戒日王时代剧场的形制没有太大的帮助，不过从画廊

① 译自：NARIMAN G K. JACKSON A V. OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984

能看到戏剧表演这点可以推测出，当时的剧场不同于现代封闭式剧场，应具有比较开放的空间，从相邻的建筑物中也能看到舞台表演。

第五、剧中剧的角色均由后宫侍女扮演，由此可推断出后宫没有专业的戏班，如表演戏剧则由有才华的侍女出演。参考《摩罗维迦与火友王》可知，后宫应当有教师专门教授侍女戏剧表演。侍女摩那摩罗在剧中剧中扮演优填王，由女性扮演男性角色是梵剧表演中的普遍现象，在《舞论》等文献中也有提及。

第二节 从剧中剧看戒日王时代印度人的戏剧观念

在绘画艺术高度成熟的时期，绘画作品中出现了画中画的艺术形式，这样的画作在中国和欧洲都能见到。“元朝的一副工笔画画着一位高卧眠榻的名士，在他身后的屏风上，也画着一位高卧的名士，作品的内容，自然是以画中人与画中画来显示源远流长的名士传统，但无意间涉及了绘画与自身的关系。欧洲十七世纪的‘画中画’，则旨在揭示绘画与观看的关系。那是一组描绘宫廷画廊宏伟内景的作品，在画面中，墙上、地上、天花板上层层叠叠放置着当时的欧洲名画。这批作品的意义，不在于‘画中画’精湛的描绘技巧，而在暗示并确认那些不在画面中的‘人物’：他们是那些名画的拥有者与观赏者。”[①]画中画揭示了绘画与观看的关系，我们很容易由此联想到在戏剧成熟时期产生的剧中剧——它同样暗示了作为主体的观众与作品之间的关系，正如画面之外的观众作为绘画作品的欣赏者或者拥有者而存在，他们与画中的人物具有相似的身份；剧中剧也用同样的方式确认了剧场内的观众与舞台上虚拟的观众之间，以及现实中的戏剧与剧中虚拟戏剧之间的联系。《妙容传》

① 陈丹青. 绘画仍然值得信赖[EB/OL]. 人民网. http://art.china.cn/voice/2010-04/20/content_3473838.htm

中的剧中剧正如一面镜子，生动地再现了戒日王时代戏剧演出的情形，反映出剧作家和观众对戏剧的认识，作者通过剧中剧作者商羯利底亚耶尼以及作为观众的仙赐后之口，对剧中剧的编剧和表演进行评价，令我们得以窥见当时印度人的戏剧观念。

《舞论》中提到梵天应因陀罗之请创造出名为戏剧的吠陀，适合所有种姓观看，具有娱乐性质，由此可见，戏剧在创立之初即为了满足上流社会和普通大众的娱乐需求，它的受众涵盖各层次人群，是一种广泛流行的娱乐形式。戏剧到戒日王的时代正处于鼎盛时期，是一种喜闻乐见的艺术形式，经常在节日庆典之时上演。在梵语戏剧的十种戏剧类型中，传说剧（那吒迦）和创造剧这两种形式最为复杂，结构最为完整的戏剧类型成为主流，在舞台上频频搬演。戏剧观念的形成有赖于戏剧实践的逐步发展和成熟。由于戏剧的普及和戏剧形式的多样化和复杂化，古代印度人逐渐形成了符合戏剧发展水平的戏剧观念。同时，《舞论》作为戏剧学专著，对戏剧的概念及戏剧创作和表演进行了严格界定和详细说明，从理论的角度阐释了古代印度的戏剧观念。这些戏剧观念在《妙容传》中的剧中剧多有体现，本文将从以下几个方面试做分析。

一、戏剧是对历史、现实及神话传说的模仿

模仿是人的天性，也是戏剧创作的重要源泉。亚里士多德在《诗学》中提出“悲剧式对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿……”[①]，同时他也谈到“既然诗人[②]和画家或其他形象的制作者一样，是个摹仿者，那么，在任何时候，他都必须从如下三者中选取摹仿对象：（一）过去或当今的事。（二）传说或设想中的事。（三）应该是这样或那样的

① 亚里士多德. 诗学[M] 陈中梅，译. 北京：商务印书馆，2010：63

② 诗人在此处是广义的定义，包括戏剧家在内。亚里士多德在后文中将索福克勒斯和欧里庇得斯都归为诗人。

事”[①]。《诗学》用大量篇幅从媒介、对象和方式等三个方面探讨了戏剧的模仿。梵语戏剧理论尽管不同于亚里士多德严谨深入的理性分析，但同样将模仿置于核心地位。《舞论》在讲述戏剧的特征时谈到“戏剧再现三界的一切情况”[②]，“具有各种感情，以各种境遇为核心，我创造的这种戏剧模仿世界的活动”[③]，“模仿世界上天神、仙人、帝王和家主们的行为，这便叫做戏剧”[④]。《舞论》对模仿的阐述与《诗学》有相通之处。从模仿对象来看，“天神、仙人、帝王和家主们的行为”与“过去或当今的事”及“传说或设想中的事”所指示的范畴是一致的，都来源于历史、现实及神话传说。双方都强调戏剧模仿人物的行动，《舞论》更将行动的范围扩展到“三界的一切情况”。《舞论》对戏剧模仿的论述，表明梵语戏剧在进行理论总结之时对戏剧的本源已有充分认识，形成了明确的戏剧观念。

从《妙容传》的剧中剧环节，我们可以清晰地看到这种戏剧观念的反映。剧中仙赐后在谈论《优填王传奇》的创作时说道：“这出写我夫君和我的戏，其中那些不为人知的小插曲，尽管我曾亲身经历，可是看着演出还是令我兴味盎然，好像从未见过一般。”这段话明确了《优填王传奇》来源于仙赐后和优填王的亲身经历，是对现实生活的模仿。将人物在现实生活中的经历改编为戏剧并上演已成为被普遍认可的艺术创作活动，作为剧中剧人物原型的仙赐后并未因上演自己的故事感到不安，而是“兴味盎然”地观看。而对于《妙容传》的观众而言，该剧则是对历史传说的模仿和再现。无论是现实还是剧中的观众显然都已接受戏剧是模仿历史、现实或神话传说的戏剧观念。

---

① 亚里士多德. 诗学[M] 陈中梅，译. 北京：商务印书馆，2010：177
② 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：42
③ 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：42
④ 梵语诗学论著汇编[M]. 黄宝生，译. 北京：昆仑出版社，2008：43

仙赐后所谓“尽管我曾亲身经历，可是看着演出还是令我兴味盎然，好像从未见过一般”的评论则道出了模仿的另一层意义。亚里士多德曾指出艺术模仿的审美心理效果，认为模仿是人产生快感的源泉。亚氏认为对一般人来说，求知是一件快乐的事，“因此，人们乐于观看艺术形象，因为通过对作品的观察，他们可以学到东西，并可就每个具体形象进行推论，比如认出作品中的某个人物是某某人”[①]。这种在欣赏戏剧时产生的认知感为观赏者带来快感，观赏者观看剧中对现实或历史的模仿，在对已知的事实进行重新认识的过程中获得愉悦。剧中仙赐后所说的“好像从未见过一般”正道出认知过程中产生的新鲜感和从模仿的成果中获得的快感。

二、生活真实与艺术真实

戏剧来源于对生活的模仿，但并不意味着将生活中的细节原封不动地搬上舞台。梵语戏剧将情味作为戏剧的核心追求，无论表演还是创作都以传达普遍化、抽象化的情味为目的，这意味着梵剧更注重作品的艺术表现力，情节的艺术夸张与舞台上语言和形体的艺术再现被普遍运用于梵剧的创作和表演，成为剧作家认可的戏剧观念。《舞论》在论述戏剧表演时提出了世间法和戏剧法的概念。采用世间法的戏剧，剧中人物以生活中的自然姿态进行表演；而戏剧法则要求演员在表演时采用夸张的语言、优美的形体动作和不同于现实的装束。婆罗多认为缺乏形体表演的戏剧不成其为戏剧，强调戏剧应当使用戏剧法。梵剧的舞台表演在模仿中将现实的行为抽象化、艺术化，运用歌舞等形式进行艺术再现而非对现实的机械复制。但是，运用这样的艺术手法并不意味梵语戏剧忽视对表演真实性的追求，梵剧所强调的表演真实性在于人物塑造和情感的逼真。在《妙容传》的剧中剧环节，优填王亲自登场表演被误认为由

① 亚里士多德. 诗学[M] 陈中梅，译. 北京：商务印书馆，2010：47

摩那罗摩扮演，仙赐后和商羯利底亚耶尼都盛赞表演精彩，演得逼真。而此后仙赐后因为优填王在舞台上真情流露愤而离席，而商羯利底亚耶尼则连称演出美妙，两人面对相同的表演，感受却截然不同，反映出舞台演出中情感的逼真给观众带来了真实的情感体验。

《舞论》中没有论述戏剧创作中生活真实与艺术真实的关系，但《妙容传》的剧中剧为我们了解梵剧作家在情节编排等方面的戏剧观念提供了有价值的信息。剧中仙赐后对剧中剧里优填王与仙赐的亲热场面感到难为情，两次责怪剧作家夸大其辞，而商羯利底亚耶尼则大笑着表示："戏剧都是要这样写"。可见，当时的剧作家已清楚地认识到生活的自然形态与戏剧创作之间的距离，戏剧不能仅仅停留在对真实事件的机械模仿和还原，舞台上所表现的场景要在模仿的基础上进行适当的艺术加工，运用必要的夸张和虚构已成为共识。当仙赐后拒绝继续观看不真实的演出时，商羯利底亚耶尼明确指出"这是演戏"，强调戏剧不等同于真实的生活，但她同时又说："这就是法典认可的乾达婆的婚姻，为何感到惊诧"，说明剧中的情节尽管现实中未曾发生，但不悖于习俗与道德规范，符合情节发展的结果。这一看法与《诗学》的观点有相似之处，亚里士多德认为安排情节要合乎必然律和可然律，也就是要合情合理，"不可能发生但却可信的事，比可能发生但却不可信的事更为可取"。[①]梵剧作家并没有因为追求戏剧的艺术性而忽视其真实性，他们在创作中遵循生活逻辑、心理逻辑和情感逻辑的真实，将合情合理地安排情节和塑造人物作为遵循的标准之一。

三、关于戏剧的假定性

假定性是一个具有丰富内涵的概念。《中国大百科全书》对假定性的解释中指出："艺术形象绝不是生活自然形态的机械复制，艺术并不

① 亚里士多德. 诗学[M] 陈中梅，译. 北京：商务印书馆，2010：170

要求把它的作品当作现实，从这个意义上说，假定性乃是所有艺术固有的本质。”[①]戏剧作为艺术的一个门类，自然具有假定性的本质。王晓鹰在《假定性与诗化意象》一书中对戏剧假定性的概念进行探讨，他认为“观演之间以‘假’当‘真’的‘契约’，是戏剧演出艺术固有的‘广义假定性’本质特征，这也是观众能否欣赏戏剧演出的必备前提”[②]。梵语戏剧的表演高度艺术化，在舞台时空、人物妆饰和形体动作等方面与现实的自然形态有相当大的差距，对于古代印度观众而言，建立以“假”当“真”的契约尤为关键。《舞论》中谈到合格观众所具备的素质，包括“精通方言俗语、各种技艺、四种表演方式以及细腻微妙的味和情”。这说明了解舞台形体动作的特定含义，知晓舞台上如坐船、登楼、采花等虚拟化动作所对应的真实场景等等，是欣赏戏剧的必备条件。《妙容传》中，仙赐后将蓝莲花花环带在剧中剧里优填王的身上充作镣铐，即是假定性的一种体现。作为观众的仙赐后显然了解戏剧表演中虚拟道具的运用，演出中并不需要真正的镣铐来再现现实生活中曾经出现的场景，用花环作为象征性的镣铐同样能表现剧中人物被囚禁的事实，这种假定性的戏剧表现手法不但不会影响到戏剧的表现力，反而增加了戏剧的美感。古印度观众在观看梵剧戏剧演出时，已习惯于剧中虚构的情节，虚拟的动作、时空和道具等。这些外在的假定性戏剧元素构成了梵语戏剧独特的语境，并通过这种语境传情达味，带给观众真实的情感体验。

假定性在强调“以‘假’当‘真’”的同时，还表述了另一层含义则——“以戏为假”，这是观演之间的另一个契约。有经验的观众绝不会将戏剧中的人物和情节当作现实中正在发生人和事。《妙容传》中仙

① 中国大百科全书·戏剧卷[M]. 北京：中国大百科全书出版社，1989：189
② 王晓鹰. 从假定性到诗化意象[M]. 北京：中国戏剧出版社，2006：20

赐后见到剧中剧中优填王登场起立致敬，而后因优填王在舞台上真情流露愤而离席，商羯利底亚耶尼都明确强调“这是演戏”，将戏剧与真实的人物与生活严格区分开来。雨果曾经说过：“艺术不可能提供原物。”[①]艺术家在创作艺术品的过程中，将其艺术思维和心灵感悟赋予其作品。无论艺术品对原物的摹仿如何真实，它都已摆脱原物而独立存在，观赏者在欣赏艺术作品之时亦不会将其与原物混为一谈。当戏剧成为独立的艺术形式之后，观众与表演者确立了欣赏者与欣赏对象的关系，产生了空间和心理距离。将戏剧作为不同于真实生活的艺术作品欣赏，意识到与表演者处于不同的时空之中，成为戏剧观众最基本的观念和素质。“以戏为假”的契约保证了戏剧演出的顺利进行，也认可了戏剧作为一种独立的艺术形式而存在。

① 维克多·雨果．雨果论文学[M]．柳鸣九，译．上海：上海译文出版社，1980：61

第六章　戒日王与中印交流

第一节　戒日王对中印交流的贡献

戒日王在位的年代（公元606—647年），大致相当于中国的隋末唐初。他即位后用六年时间征服了印度河流域诸国，确立了在北印度的霸主地位，历史上将公元612年作为戒日王朝的开端。六年之后，李唐王朝建立，结束了隋末的战乱，采取兼容并蓄、民族融合的政策，不筑长城，积极开展对外交流，成为中国历史上最强盛开放的朝代。戒日王朝的兴起平息了七世纪初印度北部的政治分裂，为北印度赢得了“兵戈不起，政教和平”[①]的局面。玄奘游学印度之时，正是戒日王朝的鼎盛时期，百姓安居乐业，欣欣向荣。戒日王作为盟主，尊重宗教信仰、推崇文学艺术、广纳贤士。此时正值唐朝贞观年间，唐太宗的文治武功享誉海内外，都城长安成为世界政治、经济、文化的中心。戒日王朝与唐朝同时兴盛的局面为中印两国之间的交流创造了非常有利的条件。中印两位有作为的君主虽素未谋面，但都持开放的心态，积极保护并推动两国间的商贸宗教文化交流，使中印之间陆路与海路的交通皆趋于繁盛。特别是戒日王首次遣使访唐，叩开了中印官方交往的大门，此后两国开始互派使节通聘，开展官方交流，为增进相互了解，扩大彼此影响起到了积极的作用。

这一时期，中印陆海交通均便捷通畅。唐朝自建立伊始，便对突厥进行了一系列战争并取得胜利，对控制西域，保障丝绸之路起了积极

① 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 429

的作用，有效地促进了与西域各国和印度的交流。丝绸之路成为中印交通最重要的路线，使团商旅、求法高僧大都由这条通道前往印度。玄奘正是于贞观三年（公元 629 年）自长安出发，经由丝绸之路前往印度学习佛法，于贞观十八年由戒日王遣人护送经由原路返回。海路是中印交通的另一条重要路线，由我国东南沿海出发，经马六甲海峡至僧伽罗（今斯里兰卡）或印度东南部港口。中印之间的海上通路自西汉已见于史籍。东汉和帝之后，西域交通一度断绝，海上通道成为东汉与印度诸国的主要交通路线，同时也是佛教传入中国的重要路线之一。魏晋六朝至唐代，中印间的海上交通绵延不绝，日趋繁盛。法显于公元五世纪离开印度之时，即选择搭乘商船由海路归国。玄奘归国之时，戒日王亦提出取道南海的建议。戒日王对于通往中国的陆海两路皆极为熟悉，足见当时中印交通的繁荣。

戒日王与玄奘交往的细节无需赘言。玄奘精通大乘教义，对戒日王晚年的宗教信仰倾向产生颇多影响，而戒日王也极倾慕玄奘的学识，惺惺相惜。尽管戒日王极欲留玄奘在身边瞻奉，阐扬遗法，但见玄奘回国传教心切，“不愿损多人之益”[①]，于是放玄奘东归。玄奘归国时，戒日王遣人护送至汉境并厚礼相赠，分别之时相践数十里而归，“别三日，王更与鸠摩罗王、跋吒王等各将轻骑数百复来送别”[②]，足见殷殷之情。得益于戒日王的悉心照顾，玄奘得以携带梵本经论六百余部返回唐朝。归国后，玄奘开创“唯识派”，弘扬佛教，并组织译经，保存了大量珍贵的佛教典籍，同时撰《大唐西域记》，为研究印度、中亚等地古代历史地理提供了重要资料。毋庸置疑，玄奘对中印交流所做出的杰出贡献，其中也有戒日王的功劳。

① 慧立，彦悰. 道宣. 大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]. 北京：中华书局，2000：113
② 慧立，彦悰. 道宣. 大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]. 北京：中华书局，2000：113

公元640年，戒日王见到玄奘之时，得知玄奘来自“摩诃至那”国，便问起秦王天子以及《秦王破阵乐》，并言到“闻其雅颂，于兹久矣”[①]。《秦王破阵乐》是唐初的一种乐舞，相传为李世民所制，在其为秦王之时（公元618—626年）便流行于世，以颂扬他的卓越武功，贞观七年（公元633年）改称《七德舞》，但民间仍用旧名。戒日王在会见玄奘之时已早有所闻，足见唐初中印之间往来频繁，信息传递便捷。戒日王在见到玄奘之后，旋即遣使赴唐朝通好，由此开启了中印之间的官方交往渠道。戒日王的使节于贞观十五年（公元641年）抵达长安。据《新唐书》记载：“贞观十五年，自称摩羯陀王，遣使者上书。帝命云骑尉梁怀璥持节尉抚。”[②]据《新唐书》记载，这是唐朝首次派使节与戒日王朝通好。此后戒日王复派遣使者与梁怀璥同回唐朝，唐太宗于是派由李义表为正使，王玄策为副使的使团出使印度。《新唐书》载：“尸罗逸多率群臣东面受诏书。复献火珠，郁金、菩提树。”[③]

在戒日王与唐朝通使之前，尽管中印之间商旅往来频繁，传教与求法的僧侣络绎不绝，民间交流密切，但官方交往则寥寥可数。隋朝未有官方使节通聘印度诸国，《隋书・西域传》中亦不载有关天竺的情况。《新唐书》载“隋炀帝时，遣裴矩通西域诸国，独天竺、拂菻不至为恨。”[④]唐朝建立后，除武德二年（公元619年）、贞观十一年（公元637年）和贞观十四年（公元640年）罽宾国（今克什米尔地区）遣使入唐的记载之外，并没有与印度其他地区官方往来的记录。戒日王遣使于贞观十五年（公元641年）与唐朝通好，开启了印度与唐朝官方交往之先河，两《唐书》中对两国通使之事记载颇为详实，足见此事意义重大。

① 玄奘，辩机原著．季羡林等校注．大唐西域记校注[M]．北京：中华书局，2000: 436
② 欧阳修　宋祁．新唐书[M]．北京：中华书局　1975：6237
③ 欧阳修　宋祁．新唐书[M]．北京：中华书局　1975：6238
④ 欧阳修　宋祁．新唐书[M]．北京：中华书局　1975：6237

自戒日王首次遣使通聘唐朝之后的短短几年中，戒日王与唐朝之间数次互派使者，使团的规模也不断扩大，此后中印之间的官方使团往来不绝。唐朝数次派使团往访印度，在戒日王于公元 647 年去世后仍然持续不断。其中王玄策便于贞观十七年（公元 643 年）、贞观二十二年（公元 648 年）和显庆二年（公元 657 年）先后三次出使印度，遍访印度诸国，参拜佛寺庙宇，唐朝在印度的影响陡增。印度诸国也频频遣使入唐，《新唐书》云："乾封二年，五天竺皆来朝。"①据《册府元龟》记载，自咸亨三年（公元 672 年）至乾元元年（公元 758 年），印度诸国遣使入唐十数次，以开元年间最为频繁。

中印之间的官方使团往来密切，成为民间交流之外的另一重要渠道，大大促进了中印之间的了解。两《唐书》、《通典》及《册府元龟》等官方史籍中对印度各国的记载较前代更为详细，亦得益于中印间官方交流往来不辍。唐代中印两国互通有无，相互学习，交流基本是双向的，但仅就宗教而言，则佛教输入中国风头正劲，少有中国原生宗教传入印度的记载。目前能够看到的相关记录，正是来自于中印之间的官方交往。据《集古今佛道论衡》中记载，李义表、王玄策于贞观十七年出使印度期间，东天竺童子王（即《大唐西域记》中的鸠摩罗王）听唐使谈及中国信奉道教，请将其经文译为梵文传回，李义表将此要求上报朝廷，唐太宗敕令玄奘与诸道士将《道德经》合译为梵文。②《旧唐书》卷一九八也记载伽末路国（即《大唐西域记》中的迦摩缕波国）国王向王玄策请老子像及《道德经》之事③。《道德经》最终是否送至鸠摩罗王，史料不传，不得而知，但是官方使团对中国宗教文化对外传播的推动是确凿无疑的。

---

① 欧阳修 宋祁. 新唐书[M]. 北京：中华书局 1975：6237
② 转引自：冯承钧. 王玄策事辑[M]//西域南海实地考证论著丛辑. 北京：中华书局：1957:117-118
③ 刘昫. 旧唐书[M]. 北京：中华书局，1975：5308

第二节　从戒日王戏剧看印度文化在唐代的影响

戒日王在政治军事外交等领域展示出雄才大略，在宗教思想上兼容并包，在文学艺术上也才华出众。作为戏剧家的戒日王，在创作中展现了出色的想象力、创造力和驾驭情节的能力，他在三部剧作中成功地刻画了优填王和云乘太子等艺术形象，生动地演绎了他们旖旎的爱情故事和舍己救人的高尚行为。戏剧在古代印度是上层贵族和下层百姓共同欣赏的一种艺术形式，戏剧的叙事结构亦使其能承载更多当时社会生活的信息。尽管戒日王剧作中的主人公均为传说中的国君王子，剧情或为宫廷艳史，或为宗教神迹，但从剧中的情节仍能窥探到当时印度的社会生活。剧中赞美大自然中的鲜花、夕阳、明月，描绘节日狂欢的欢乐，再现宫廷中的娱乐活动，展现音乐、绘画与印度人生活的息息相关，美好而充满情趣，千年前印度人生活的场景跃然眼前。《璎珞传》第一幕中描写憍赏弥城欢庆洒红节的场景，无论男女老幼都尽情歌舞游乐，泼水撒红，全城弥漫着欢乐的气氛。《妙容传》第三幕剧中剧的演出情形，反映出戒日王时代戏剧演出之盛行，将国王王后的爱情故事搬上舞台被普遍接受。凡此种种，不一而足。透过剧本的字里行间，戒日王时代印度人的习俗、风气和娱乐活动清晰地呈现在读者眼前。

戒日王统治时期及其后的百余年间，唐朝的对外交往盛况空前。唐太宗雄才大略，对中西宗教文化艺术不问华夷，兼容并蓄，此后武则天与唐玄宗亦延续了唐太宗的策略。长安城成为名副其实的国际大都市，来自于西域诸国、印度、波斯等国的使节、质子、商贾、僧侣等各色人等杂居城内，各种宗教、各种技艺、各种习俗均能在长安城中见到。开元、天宝年间，更多胡人移居长安城，长安胡化盛极一时。印度与唐朝

的交往在这一时期也达到鼎盛，使团往访频频，商旅络绎不绝。除与印度的直接交往外，唐朝与西域诸国的往来也极为密切，这其中如龟兹、康国都深受印度文化风俗的影响。检寻有关唐朝的史籍，不难发现戒日王在剧作中为读者所展现的节日庆典、艺术娱乐的印度风俗画卷，在唐朝的宫廷与民间都可以找到摹本。

一、泼胡乞寒戏

唐初曾流行一种泼胡乞寒戏（又作泼寒胡戏、泼胡王乞寒戏），又名苏摩遮（或苏莫遮）①，为留居长安的胡人腊月乞寒之时的庆祝活动，每逢其时，众人在街上击鼓歌舞，互相泼水为戏。此戏在唐中宗时最为盛行，《旧唐书·中宗纪》记载中宗曾两次观看此戏，一为“神龙元年（公元705年）十一月己丑，御洛城南门楼观泼胡寒戏”②，一为“景龙三年（公元709年）十二月乙酉，令诸司长官向醴泉坊看泼胡王乞寒戏”③。后因朝中大臣屡屡上疏，要求禁止，开元元年（公元713年），唐玄宗下敕禁断，敕云“敕：腊月乞寒，外蕃所出，渐渍成俗，因循已久。至使乘肥衣轻，竞矜胡服，阗城溢陌，深玷华风。朕思革颓敝，反于淳朴。《书》不云乎：‘不作无益害有益，功乃成；不贵异物贱用物，人乃足。’况妨於政要，败紊礼经，习而行之，将何以训？自今以后，即宜禁断。”④

关于泼胡乞寒戏的来源，众说不一。《旧唐书·康国传》云：“至十一月鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐。”⑤慧琳的《一切经音义》中则称其出于西龟兹。向达在《唐代长安与西域文明》中认为，“是所谓苏莫遮之乞寒胡戏，原本出于伊兰，传至印度以及龟兹，中国之乞寒戏当又

① 《苏莫遮》亦为乞寒戏之歌曲。《唐会要》纪天宝末年该沙陀调《苏莫遮》为《万宇清》，改金风调《苏莫遮》为《感皇恩》。
② 刘昫. 旧唐书[M]. 北京：中华书局，1975：141
③ 刘昫. 旧唐书[M]. 北京：中华书局，1975：149
④ 宋敏求. 唐大诏令集[M]. 北京：商务印书馆，1959：536
⑤ 刘昫. 旧唐书[M]. 北京：中华书局，1975：5310

自龟兹传来”[1]。泼胡乞寒戏为域外胡人寓居长安时逢本国节日举行的歌舞庆祝活动，《旧唐书》记载中宗曾亲临观看，尤见此节日对胡人颇为重要，而庆祝活动亦盛大。印度与波斯之间的宗教文化有着千丝万缕的联系，西域各国受印度波斯影响很深，文化风俗颇有共同之处。节日庆祝活动中泼水为戏的习俗在古代波斯、印度及西域诸国都曾存在，唐代长安城内各国胡人杂居，此戏究竟源自哪国已很难考证。从下文对《璎珞传》中的“春节”和唐代乞寒戏的对比分析中，可以看到两者有很多相似之处，其与印度的渊源亦可见一斑。

关于乞寒胡戏的性质，学者多将其归于《大面》、《钵头》一类的歌舞戏。综合古代文献记载，从其习俗、形式、参与者等方面考察，乞寒胡戏在唐初流行之时并非一种供观众欣赏的演出形式，而是群众性的节日歌舞游乐活动。从上文所引敕的用词看，腊月乞寒乃是由域外传来的一种风俗，在汉地逐渐流传。睿宗景云二年（公元 711 年），右拾遗韩朝宗上《朝宗谏作乞寒胡戏表》，其中有“今之乞寒，滥觞胡俗，臣参听物议，咸言非古”[2]之语，明言乞寒为胡俗，当为风俗活动无疑，兹为佐证。敕中云 “阗城溢陌”，极言参与乞寒游乐的人数众多，遍布大街小巷。慧琳《一切经音义》中记西龟兹国的“苏莫遮”，云：“或以泥水沾洒行人，或持羂索，搭钩捉人为戏。”[3]既有行人参与，应为大众性的娱乐庆祝活动。唐之乞寒胡戏起于寓居长安的胡人，庆祝活动的细节或不相同，但其形式与西龟兹近似。

史籍中康国、西龟兹与泼胡乞寒戏相关的记载均较简略，无法从中了解这一群众性庆祝活动为哪一节日举办，对其具体细节的描述亦语焉不详。作于七世纪的《璎珞传》，描绘了古印度“爱神节”的庆祝活动，

① 向达. 唐代长安与西域文明[M]. 河北：河北教育出版社，2001：77
② 全唐文[M]. 北京：中华书局，1983:1351
③ 慧琳. 一切经音义三种校本合刊附索引[M]. 上海：上海古籍出版社，2012：1211

翔实生动，为解读同时代在唐代流行的泼胡乞寒戏提供了极其宝贵的资料。“爱神节”在古印度也被称为“春节”，即印度今日之“洒红节”，是印度重要的传统节日，由来已久，最早的书面记载即来自《璎珞传》。戒日王在剧中第一幕用大量笔墨描写了节日盛况，留下了很多珍贵的细节，对后人了解古时的习俗很有裨益。对比《璎珞传》中“爱神节”的庆祝活动与唐代文献中有关泼胡乞寒戏的记载，其中多有吻合之处，为了解唐初的泼胡乞寒戏提供了更多线索。下面兹列出相关的几点：

（一）唐代有关文献中关于泼胡乞寒戏的记载，在细节上可与《璎珞传》中“爱神节”的描述加以印证。神龙二年（公元 706 年）并州清源县尉吕元泰上疏言及苏莫遮，道“何必裸形体，灌衢路，鼓舞跳跃，而索寒焉”[①]。“灌衢路”指人们在街道上泼水为戏，“鼓舞跳跃”指众人击鼓为庆，在鼓声的伴奏下舞蹈，而“裸形体”则指参与的众人着衣不多，有可能袒胸露臂。与戒日王剧中所描述的“爱神节”盛况对比，两者情景极为相似。剧中小丑婆森德加言道：“快看‘爱神节’的盛大庆祝活动有多美，微醺的漂亮女人们手持吸水筒，水流喷射而出纷纷射向舞蹈的人群，真让人感到有趣；在喧闹的鼓声伴随下，每条街口都回荡着鼓掌声，多么令人心动；四处撒落的洒红粉将各个角落都染成黄红两色。”鼓声、舞蹈、互相喷水，无一不与吕氏所言相合。此外，吕文中有“锦绣夸竞，害女工也”之言，剧中有“锦衣华服炫耀财富”的诗句对应，可知身着华服，竞相炫耀也是节庆的风俗之一。吕正泰之后，中书令张说亦上疏谏止，有“挥水投泥，失容斯甚”[②]之语，在庆祝活动中，除了泼水，还有“投泥”之举，《璎珞传》剧中对应有“一众人踩踏纷纷嬉戏泥中”的诗句。“爱神节”上众人互相投掷洒红粉，与水融合为泥，张说

① 欧阳修 宋祁. 新唐书[M]. 北京：中华书局 1975：4276
② 刘昫. 旧唐书[M]. 北京：中华书局，1975：3052

疏中没有提到泥的颜色，但在节日庆典中投掷，想来并非污泥一类，而是特制的粉状物，与水融合为泥。张说另作有《苏摩遮》诗，言及胡姬载歌载舞，泼水为戏，诗下题注云，“泼寒胡戏所歌”[①]，说既为腊月乞寒的亲历者，其诗歌吟咏的内容当为其亲眼所见。《璎珞传》中亦有后宫侍女，唱着双韵调，跳着春之舞登场的情节，与说诗中“夷歌妓舞借人看”[②]诗句不谋而合。吕、张两人都对乞寒胡戏极其反感，认为非礼义之邦应效仿之习俗。张说疏中曰“失容斯甚”，“法殊鲁礼，亵比齐优”，极言其不堪。《璎珞传》中所描绘的情景——嬉戏的妓女、喧闹的人群、鬓发散乱歌舞欲狂的少女，这种衣衫不整、满城狂欢的场面，绝非儒家的礼法所能接受，无怪乎中宗、睿宗之时，大臣屡屡上疏谏止，最终玄宗下敕禁断，乞寒习俗及其盛大的庆祝活动自此在唐朝绝迹。

（二）“爱神节”庆典与泼胡乞寒戏举行的时间相同。《璎珞传》中的“爱神节”亦是戒日王时代的“春节”。古印度的“春节”通常在印历岁末，不同时期由于历法差异，庆祝的月份不同。根据文献记载，唐代乞寒戏在腊月举办，只有中宗于神龙元年（公元 705 年）十一月观看泼胡寒戏例外。《新唐书・西域传》中记康国云：“人嗜酒，好歌舞于道。……以十二月为岁首。……十一月鼓舞乞寒，以水交泼为乐。”[③]康国人因已十二月为岁首，十一月即为岁末，十一月实际与夏历的腊月相当，康国的乞寒亦在岁末。中宗于神龙元年十一月观看泼胡寒戏之事是否与康国的历法习俗有关，史无记载，暂且存疑。唯此例外，其他史料记载的乞寒均在腊月，可以断定唐代乞寒活动在岁末举行。由此可推断，唐代流行的乞寒之俗与印度的“春节”在同一时间。

（三）两国帝王观看节日庆典的地点一致。《璎珞传》中负轭氏言

① 转引自：向达. 唐代长安与西域文明[M]. 河北：河北教育出版社，2001：76
② 全唐诗[M]. 北京：中华书局，1960：982
③ 欧阳修 宋祁. 新唐书[M]. 北京：中华书局 1975：6243-6244

到："我猜国王已经前往宫殿去观看'爱神节'上百姓们热情高涨的庆祝活动。啊！国王已经走上了大殿！"此后优填王和小丑在大殿之上饶有兴味地观看了憍赏弥城中居民盛大的庆祝活动。能从大殿看到城中的景象，则大殿必然在地势较高的位置，方可向下俯视观察。《旧唐书》记载中宗在神龙元年（公元 705 年）观看泼胡寒戏时，"御洛城南门楼"。登城门楼观看的情形，与优填王在大殿观看城内狂欢的盛况相近。

二、幻术

古代西方诸国多擅幻术，据《史记·大宛列传》记载，汉武帝时安息王以黎轩善眩人献于汉武帝，是幻术进入中国的最早记录。此条下注云："《魏略》云'黎靳多奇幻，吞刀吐火，自解自缚。"[①]此后幻术成为汉代角抵戏的表演项目，大受欢迎，逐渐兴盛。同卷载"及加其眩者之工，而角抵奇戏岁增变，其盛亦兴，自此始。"[②]张衡《西京赋》中也提到幻术表演，"奇幻倏忽，易貌分形。吞刀吐火，云雾杳冥"[③]。

幻术自汉代传入中国，在此后中国与西域的交往中仍不断输入，直至唐朝亦是。《旧唐书·音乐志》记载："幻术皆出西域，天竺尤甚。汉武帝通西域，始以善幻人至中国。我高宗恶其惊俗，敕西域关令，不令入中国。"[④]可见唐代的幻术，以印度的水平最为高超，形式最为奇妙，但也多惊世骇俗之举，以至于高宗不喜，禁止其进入中国。在高宗下敕禁止之前，来唐朝的印度幻术表演者很可能人数众多，这也是印度幻术在唐代知名的原因之一。《法苑珠林》卷七六记载了唐太宗在位时，印度幻术演出的情况，云："大唐贞观二十年，西国有五婆罗门，来到京师，善能音乐祝术杂戏，

① 司马迁. 史记[M]. 北京：中华书局，1982：3173
② 司马迁. 史记[M]. 北京：中华书局，1982：3173
③ 转引自：张庚，郭汉城. 中国戏曲通史[M]. 北京：中国戏剧出版社，2007:17
④ 刘昫. 旧唐书[M]. 北京：中华书局，1975：1073

截舌抽肠走绳续断。”[①]根据文中所述的演出内容，来长安的五个印度人很可能是一个班社，演出杂技魔术一类的节目，演出中专门有人以音乐伴奏，可以想象演出之时一定精彩纷呈，引人咋舌。《法苑珠林》同卷还记载了王玄策等使节访问印度时观看的幻术表演的情况，“又至显庆已来，王玄策等数有使人向五印度，西国天王为汉使设乐，或有腾空走索履屐绳行，男女相避歌戏如常，或有女人手弄三仗刀槊枪等，掷空手接绳走不落，或有截舌自缚，解伏依旧不劳人功。如是幻戏种种难述”[②]。印度国王以幻术表演款待中国使节，可见当时幻术在印度的宫廷与民间都十分流行。王玄策看到的演出节目与到长安的五婆罗门所演的大同小异，说明五婆罗门在长安表演是印度当时最流行的节目。在长安可以看到印度一流的幻术表演，足见当年中印交流之便捷迅速。

幻术在印度的流行，从戒日王的戏剧中亦可见一斑。《璎珞传》第四幕中，来自憍赏弥的魔术师为戒日王和仙赐后表演幻术，展示了梵天、湿婆、毗湿奴等神明现身空中，悉多持明天女翩翩起舞的神奇幻象，令二人啧啧称奇。

国　王　（向上看，从座位上走下来）哦，奇迹，奇迹啊！王后快看！

端坐莲座上，

梵天空中现。

湿婆王冠戴，

状若新月弯。

诃利遍入天，

降魔救危难，

四手持宝物，

① 释道世著. 周叔迦，苏晋仁校注. 法苑珠林校注[M]. 北京：中华书局，2003:2254

② 释道世著. 周叔迦，苏晋仁校注. 法苑珠林校注[M]. 北京：中华书局，2003:2254

弓剑杵神盘。

胯下骑白象，

神主帝释天。

王后再来看，

诸神齐显现，

足动踝环鸣，

天女舞翩跹。【十一】[1]

剧中对幻术的描写活灵活现，魔术师的神奇手法令人惊异。无独有偶，东晋《拾遗录》有一则关于幻术的记载，竟与《瓔珞传》中的描述十分相似。书载:“燕昭王七年，沐胥之国来朝，则申毒国之一名也。有道术人名尸罗，荷锡执瓶，云发其国，五年乃至燕都。善衒惑之术。于其指端出浮屠十层,高二尺,乃诸天神仙,巧丽特绝人,皆长五六分,列钟盖鼓舞,绕塔而行,歌舞之音,如真人矣。”[2]《拾遗记》为志怪小说，并非史实，文中称僧人来华为燕昭王七年，应为夸大之词，未必可信，但王嘉为东晋人，距唐代亦有数百年，对印度僧人的幻术记载如此详细，足见幻术在印度历史之悠久，技艺之高超，并在很早就远播海外。

戒日王将幻术表演写入剧本，一方面为增添剧情的悬念，一方面也反映出幻术表演深受各阶层喜爱，广为流行。对于幻术的奇幻诡异，印度人并无抵触，这大概得益于印度自古以来盛行各种灵异奇诡的宗教与民间传说。与之相比，中国的文化传统则有许多与之相冲突的观念，因此经历魏齐周的胡化之后，唐代逐渐回归儒家正统，幻术这类诡谲惊悚的表演最终被上流社会抵制。

---

① 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011。“【 】”表示此段为诗词。全文同。

② 李昉等. 太平广记[M]. 北京：中华书局，1961：2262

三、合生

梵语戏剧自公元前后兴起，到戒日王的时代逐渐步入巅峰，在印度宫廷民间都极为流行,戏剧的创作和演出技巧愈发成熟。梵语戏剧在发展中逐渐向外传播。公元一二世纪，贵霜王朝的势力逐渐强大，疆域覆盖当今的印度河流域、阿富汗、乌兹别克斯坦、直至里海，印度文化对中亚地区的影响在此期间达到鼎盛。梵语戏剧也随着印度文化的扩张，传入中亚地区。二十世纪初，新疆吐鲁番发现了马鸣的三部戏剧残卷，其中的九幕剧《舍利弗传》比较完整，写佛陀的两个大弟子舍利弗和目犍连如皈依佛教的故事。马鸣生活在公元一二世纪，是印度佛教大师和文学家，深受贵霜王朝迦腻色迦王的器重。此后，欧洲学者在新疆发现了吐火罗文 A 写成的《弥勒会见记》剧本残卷，由圣月翻译自印度文，德国学者汤姆斯（Werner Thomas）认为这些剧本残卷写成于六至八世纪[①]。戏剧剧本在新疆地区的发现，显示了梵语戏剧对外传播的路径，也说明在唐代西域地区已有戏剧演出。

唐代的音乐舞蹈直接和间接地取之于印度。唐代十部乐中专有一部为“天竺乐”。再者，唐代的音乐舞蹈承袭隋朝，据陈寅恪《隋唐制度渊源略稿》考证，“隋代上自宫廷，下至民众，实际上最流行之音乐，即此龟兹乐是也”[②]。龟兹地处西域，文化承印度之余绪，据《大唐西域记》记载，其“文字取则印度，粗有改变”[③]。唐初戏剧在印度本土已达到鼎盛，且传入西域地区，加之唐初流行的印度音乐舞蹈为基础，辅之以唐代中外交流空前繁荣的大环境，其进入中国也应在情理之中。

尽管唐代的文献中很难觅到受印度戏剧影响的演出，但并非无迹可

---

① 廖奔. 从梵剧到俗讲——对一种文化转型现象的剖析[M]//刘敬圻，吴光正. 异质文化的碰撞——二十世纪“佛教与古代文学”论丛. 哈尔滨：黑龙江人民出版社，2009：722

② 陈寅恪. 隋唐制度渊源略稿[M]. 北京：商务印书馆，2011：133

③ 玄奘，辩机原著. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000: 54

寻。唐初演出的合生，很有可能是印度戏剧传入中国的一种形式。有关合生的记载很少，都源于唐中宗时文馆直学士武平一。《新唐书》记载最详："……宴后两仪殿，帝命后兄光禄少卿婴监酒。……酒酣，胡人袜子、何懿等唱合生，歌言浅秽。……平一上书谏曰：'乐天之和，礼地之序，礼配地，乐应天。故音动於心，声形於物，因心哀乐，感物应变。乐正则风化正，乐邪则政教邪，先王所以达废兴也。伏见胡乐施於音律，本备四夷之数，比来日益流宕。异曲新声，哀思淫溺，始自王公，稍及闾巷。妖伎胡人，街童市子，或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰合生。昔齐衰有《行伴侣》，陈灭有《玉树後庭花》，趋数骜僻，皆亡国之音。夫礼慊而不进即销，乐流而不反则放。臣愿屏流僻，崇肃雍，凡胡乐备四夷外，一皆罢遣。况两仪承庆殿者，陛下受朝听政之所，比大飨群臣，不容以倡优玲颍亏污邦典。若听政之暇，苟玩耳目，自当奏之后庭可也。'"[①]武平一的上书意在谏止胡乐，唯书中对合生的描述甚详，为后世了解合生提供了非常宝贵的信息。

合生的表演者袜子、何懿皆为胡人，合生为胡乐无疑。从武平一书中可知，合生"或言妃主情貌，或列王公名质"，主人公有"妃主"与"王公"两人，分别由袜子与何懿扮演，"言妃主情貌"应为表现宫廷贵族女性的情感形貌，"列王公名质"比较费解，任半塘认为是"直接用王公的真姓名、真爵里"[②]。武平一将合生与《玉树后庭花》相提并论，合生演出的内容显然为宫廷爱情故事。演出形式是"咏歌蹈舞"，唱曲和舞蹈相结合，边舞边歌。合生有歌、有舞、有情节，是与《踏摇娘》、《钵头》类似的歌舞戏，但戏中男女两位主要演员出演，比后者要更加复杂生动。在为后世熟知的唐代歌舞戏中，极少涉及爱情故事，合生是个特例。儒

① 欧阳修　宋祁. 新唐书[M]. 北京：中华书局 1975：卷一一九
② 任半塘. 唐戏弄[M]. 上海：上海古籍出版社，2006：270

家正统观念中礼乐相辅相成，维持着天地秩序，展示男女欢爱的情色音乐撩动人心，败坏纲常，不可登大雅之堂。唐朝初年，胡风甚盛，礼法尚不森严，这种从域外传来的言情戏剧还能上演。从武平一文中可知，合生戏为“异曲新声”，“异”说明不同于传统艺术形式，而“新”则点明了其由域外传来的途径。这种全新的艺术形式“始自王公，稍及闾巷”，先在王公贵族的圈子里流行，之后才传播到民间。从合生的传播方式来看，其演员袜子、何懿很可能是外国进贡的乐人，将合生传入中国。

爱情戏在中国受到鄙薄，在印度却恰恰相反。戒日王及迦梨陀娑等印度剧作家的作品，大量描写男女情爱，不但要求情节动人，更要将情味作为美好的情感体验传达给观众。梵语戏剧中最流行的传说剧，往往以国王为主人公，剧情描述国王的生平事迹，情节多涉及爱情。戒日王时代开始流行“那底迦”宫廷喜剧，内容更局限于宫廷的风流韵事。《妙容传》中的剧中剧，再现了戒日王时代印度宫廷内戏剧演出的情景。仙赐后率众人观看名为《优填王传奇》的戏剧，剧中写仙赐后和优填王的爱情故事，宛转优美，动人心弦。合生的演出“言妃主情貌”，“列王公名质”，同样取材于王公妃主的真人真事，同样缠绵悱恻，正是武平一所言的“哀思淫溺”的靡靡之音。此外，合生的演出形式虽远较梵剧简化，主要演员仅为两人，但同样运用歌舞相结合的表演方式，且歌且舞，边唱边演。合生并非出自唐朝本土，乃由西域或印度传入。尽管不同于梵剧中的传说剧或“那底迦”剧，没有复杂的情节和众多人物，也没有剧中与男主人公形影不离的丑角，但通过合生以王公妃主为主人公，题材为爱情故事和演出形式上歌舞结合的特征，可以断定其受到梵剧的影响无疑。

武平一对合生的抵制，不仅仅出于合生的爱情题材，更令他难以容忍的是合生“哀思淫溺”、“歌言浅秽”的曲辞内容和表演形式。“淫溺”、“浅秽”未必是歌舞多涉猥亵。道德标准不同，审美判断也必然相异。

陈后主的《玉树后庭花》含蓄地描绘宫人的风情万种，即被视作淫词艳曲、亡国之音。与之相比，戒日王戏剧中的诗歌，倾诉对爱人的爱恋思念，大胆直白，如“面如明月，目似莲花，手如日间之菡萏，腿若车前草之香茎，臂似芙蕖之嫩芽，你的身体如此动人；来，来，不要犹豫，快来拥抱我，抚慰我因爱火而疲惫的四肢”[①]。类似诗句在剧中比比皆是，不胜枚举。这样的诗句在梵剧中意在传达情味，实现戏剧的最高审美境界，在武平一等士大夫眼中则不免被视作“哀思淫溺”、“歌言浅秽”。梵剧在表演中允许男女演员之间适当的身体接触，如《璎珞传》中优填王救下上吊自尽的璎珞后，舞台提示要求优填王抓住她的胳膊，绕在自己的脖子上。类似的表演运用在合生中难免被看作低级猥亵，有伤风化。凡此种种，中印对待男女之情的巨大差别可见一斑。

合生在初唐昙花一现，很快便无迹可寻，以至于到宋代，人们已经不能了解初唐合生的表演形式，将其与宋时的说唱合生混为一谈。尽管如此，这并不意味着合生的影响在士大夫的反对声中销声匿迹。中国的史书文献大都经过文人士大夫的删削，不合礼法者难以留存，文学中的“鄙俚之作”遭到鄙薄，亦难入其法眼。许多历史事实、文学作品因此湮没，但它们事实的存在无可置疑。合生的名目虽然消亡，但其影响仍继续存在。任半塘在《唐戏弄》中指出“义阳主”继承了合生的传统，即是一例[②]。白居易写成《长恨歌》，说明中唐时期文人选取皇帝艳史作为文学创作的题材已非禁忌。文学创作中对男女情爱的固有观念逐渐改变，爱情故事成为文学创作的题材，并日趋流行，亦为后世的古典戏剧作品广泛采用。合生有歌有舞、有简单情节，已相当于歌舞小戏，它在唐初的流行潜移默化地促进了中国人戏剧观念的形成，为之后中国古典戏剧的产生和发展奠定了基础。

---

① 译自：KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-Deva[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 2011

② 任半塘. 唐戏弄[M]. 上海：上海古籍出版社，2006：659

参 考 文 献

一、专著

（一）戒日王剧作的中译本及英文译本

戒日王. 龙喜记[M]. 吴晓铃，译. 北京：人民文学出版社，1956 年

SRI HARSHA. Nagananda, or the Joy of the Snake World: A Buddist Drama in Five Acts[M]. Translated by BOYD P. London:Trubner & Co. 1872

BAK KUN BAE. Nagananda of Har a[M]. New Delhi: Motilal Banasidass, 1992

KALE M R. The Ratnavali of Sri Har a-deva[M]. New Delhi: Motilal Banasidass, 1984

KALE M R. Priyadarsika of SriHar adeva[M]. New Delhi: Motilal Banasidass,1928

NARIMAN G K, JACKSON A V W, OGDEN C. Priyadarsika A Sanskrit Drama by King Harsha[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1984

LAL P. Great Sanskrit Plays in Modern Translation[M]. New York: New Direction Book, 1964 （选入《瓔珞传》）

BAK KUN BAE. Sri Har a' s Plays[M].London: Asia Publishing House,1964

（二）其他中文专著

李昉等. 太平广记[M]. 北京：中华书局，1961：2262

跋娑. 优哩婆湿[M]. 韩廷杰，译. 北京：人民文学出版社，1962

陈寅恪. 隋唐制度渊源略稿[M]. 北京：商务印书馆，2011

法显. 章巽校注. 法显传校注[M]. 北京：中华书局，2008

冯承钧.西域南海实地考证论著丛辑[M]. 北京：中华书局，1957

冯承钧.中国南洋交通史[M]. 北京：商务印书馆，2011

荒见泰史.敦煌变文写本的研究[M]. 北京：百家出版社，2011

黄宝生. 印度古典诗学[M]. 北京：北京大学出版社，1993

黄宝生.梵语诗学论著汇编[M]. 北京：昆仑出版社，2008

慧立 彦悰. 孙毓棠 谢方点校. [唐]道宣著. 范祥雍点校. 大慈恩寺三藏法师传 释迦方志[M]. 北京：中华书局，2000

慧琳. 一切经音义三种校本合刊附索引[M]. 上海：上海古籍出版社，2012

季羡林. 佛教十六讲[M]. 湖北：长江文艺出版社，2010

季羡林. 季羡林全集（第 10 卷）[M]. 北京：外语教学与研究出版社，2009

季羡林. 季羡林全集（第 11 卷）[M]. 北京：外语教学与研究出版社，2009

季羡林. 季羡林全集（第 16 卷）[M]. 北京：外语教学与研究出版社，2009

季羡林. 季羡林全集（第 17 卷）[M]. 北京：外语教学与研究出版社，2009

季羡林. 中印文化交流史[M]. 北京：中国社会科学出版社，2008

季羡林主编. 印度古代文学史[M]. 北京：北京大学出版社，1991

迦梨陀娑. 沙恭达罗[M]. 季羡林，译. 北京：人民文学出版社，1959

迦梨陀娑. 优哩婆湿[M]. 季羡林，译. 北京：人民文学出版社，1962

金克木. 梵语文学史[M]. 北京：人民文学出版社，1964

李肖冰，黄天骥，袁鹤翔，夏写时. 中国戏剧起源[M]. 上海：知识出版社，1990

李小荣. 变文讲唱与华梵宗教艺术[M]. 上海：上海三联书店，2002

林太. 《梨俱吠陀》精读[M]. 上海：复旦出版社，2008

刘敬圻，吴光正. 异质文化的碰撞——二十世纪“佛教与古代文学”论丛[M]. 哈尔滨：黑龙江人民出版社，2009

刘昫. 旧唐书[M]. 北京：中华书局，1975

毛小雨. 印度艺术[M]. 江西：江西美术出版社，2003

梅维恒. 绘画与表演[M].王邦维，荣新江，钱文忠，译. 北京：北京燕山出版社，2000

梅维恒.唐代变文—佛教对中国白话小说及戏曲产生的贡献之研究[M]. 北京：百家出版社，2011

南卓等著. 羯鼓录、乐府杂录、碧鸡漫志[M]. 上海：古典文学出版社，1957

欧阳修 宋祁. 新唐书[M]. 北京：中华书局, 1975

全唐诗[M]. 北京：中华书局，1960

任半塘. 唐戏弄[M]. 上海：上海古籍出版社，2006 年

释道世著. 周叔迦，苏晋仁校注. 法苑珠林校注[M]. 北京：中华书局，2003

首陀罗迦. 小泥车[M]. 吴晓铃，译. 北京：中国戏剧出版社，1983

司马迁. 史记[M]. 北京：中华书局，1982

宋敏求. 唐大诏令集[M]. 北京：商务印书馆，1959

王晓鹰. 从假定性到诗化意象[M]. 北京：中国戏剧出版社，2006

维克多·雨果. 雨果论文学[M]. 柳鸣九，译. 上海：上海译文出版社，1980

无名氏. 奥义书[M]. 黄宝生，译. 北京：商务印书馆，1962

向达. 唐代长安与西域文明[M]. 河北：河北教育出版社，2001

许地山. 印度文学[M]. 上海：上海商务出版社，1930

玄奘 辨机. 季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，2000

薛克翘. 印度民间文学[M]. 宁夏：宁夏人民出版社，2001

亚里士多德. 诗学[M] 陈中梅，译. 北京：商务印书馆，2010

杨衒之. 范祥雍校注. 洛阳伽蓝记校注[M]. 上海：上海古籍出版社，2011

义净. 王邦维校注. 大唐西域求法高僧传校注[M]. 北京：中华书局，2000

义净. 王邦维校注. 南海寄归内法传校注[M]. 北京：中华书局，1995

月天. 故事海选[M]. 黄宝生，郭良鋆，蒋忠新，译. 北京：人民文学出版社，2001

张庚，郭汉城. 中国戏曲通史[M]. 北京：中国戏剧出版社，2007

张星烺，朱杰勤.中西交通史料汇编[M]. 北京：中华书局，2003

中国大百科全书·戏剧卷[M]. 北京：中国大百科全书出版社，1989

邹逸麟. 中国历史地理概述[M]. 上海：上海教育出版社，2007

（三）其他英文专著

ACHARYA P B. The Tragicomedies of Sharespeare, Kalidasa and Bhavabhuti[M].New Delhi: Meharchand Lachhmandas Publications, 1978

BANABHUTTA. Harshacharita[M]. Delhi: Global Vision Publishing House, 2004

BANABHUTTA. Harshacharita[M]. Delhi: Global Vision Publishing

House, 2004

BAUMER R V M. BRANDON J R. Sanskrit Drama in Performance[M]. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1993

BELVALKAR S K. Uttara-Rama-Charita[M]. Massachusetts: Harvard University Press, 1915

BIRMANI K. Types of Dramatic Representations in Sanskrit[M]. Delhi: Nag Publishers,2005

BHASA. Svapnavasavadatta of Bhasa[M]. Translated by KALE M R. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers,1982

BHAT G K. Theatric Aspects of Sanskrit Drama[M]. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1983

DAVIDS R. Buddist Birth-Stories（Jataka Tales）[M]. Delhi: Bharatiya Kala Prakashan, 2005

DEVADHAR C R. Bhasnatakchakram Plays Ascribed to Bhasa[M]. New Delhi: Motilal Banasidass, 1987

GOODWIN R. The Playworld of Sanskrit Drama[M]. New Delhi: Molital Banarsidass Publishers, 1998: 142

GUPT B. Dramatic Concepts: Greek and Indian, A Study of Poetics & Natyasastra[M]. New Delhi: D.K.Printworld （P）Ltd. 1994

JANAKI S S. Sanskrit Drama in Theory and Practice[M]. New Delhi: Rashtriya Sanskrit Sansthan, 1995

KALIDASA. Malavikagnimitram of Kalidasa[M]. Translated by DEVADHAR C R. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1966

KALIDASA. The Plays of Kalidasa, Theater of Memory, Edited by MILLER B S. Delhi: Motilal Banarsidass Pub Private Ltd. 1999

KEITH A B. The Sanskrit Drama: in its Origin, Development Theory and Practice[M]. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers 1992

LIDOVA N. Drama and Ritual of Early Hinduism[M]. New Delhi:

Motilal Banarsidass Publishers, 1994

MAINKAR T G. Studies in Sanskrit Dramatic Criticism[M]. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1971

MEHTA T. Sanskrit Play Production in Ancient India[M]. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1995

MOOKERJI R. Harsha[M]. London: Oxford University Press, 1926

PICKFORD J. Maha-Vira-Charita[M]. London:Trubner & Co., 1871

RANGACHARYA A. The Natyasastra[M]. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1996

SHCUYLER M. A Bibliography of the Sanskrit Drama[M].New Delhi: Asian Educational Services,1906

TARLAKAR G H. Studies in the Natyasastra[M].New Delhi: Motilal Banasidass, 1975

VARADPANDE M L. Ancient Indian and Indo-Greek Theatre[M]. New Delhi: Abhinav Publications, 1981

VATSYAYAN K. The Natyasastra[M]. New Delhi: Sahitya Akademi

二、期刊析出文献

黄宝生. 印度古代文学[J]. 外国文学，1985（4）：66-105

蔡枫.《摩罗维迦与火友王》中的印度宫廷文化[J].戏剧艺术，2009（5）：95-100

陈明. 阿富汗出土梵语戏剧残叶跋[J]. 西域研究，2011（4）：90-100

范慕尤. 从《仲儿》一剧管窥跋娑的戏剧特色[J].南亚研究，2008（1）：60-68

何乃英. 论《沙恭达罗》的艺术构思——史诗插话与戏剧剧本异同之比较[J]. 南亚研究，1991（1）：50-53

何乃英. 印度文学作品在我国的翻译出版[J]. 中国出版，1992（2）：

50-52

黄宝生. 印度古典诗学和西方现代文论[J]. 外国文学评论，1991（1）：82-89

季羡林. 吐火罗文与回鹘文《弥勒会见记》性质浅议[J].北京大学学报，1991（2）： 64-70

康保成. 戏场：从印度到中国—兼说汉译佛经中的梵剧史料[J]. 戏剧艺术，2002（5）：45-54

康保成. 戏场：从印度到中国—兼说汉译佛经中的梵剧史料[J].戏剧艺术，2002（5）： 45-54

黎蔷. 印度梵剧的发生与东渐[J].敦煌研究，1998（4）： 66-75

李大鹏. 论印度古典戏剧的时空构成[J].吉林艺术学院学报，1996（2）：37-42

毛小雨. 库提亚坦：古典梵剧的遗响[J]. 戏曲艺术，1997（2）：98-101

孟昭毅. 中印古典戏剧叙事对华点滴[J]. 南亚研究，2011（4）：117-130

孟昭毅. 中印古典戏剧叙事对话点滴[J].南亚研究，2011（4）：117-130

任飞. 论《沙恭达罗》与《优哩婆湿》的结构相似性[J].解放军外国语学院，2001（6）： 94-97

王鸿博. 论梵剧演员在舞台形象塑造中的叙事化特征[J]. 戏剧文学，2008（12）：68-72

王鸿博. 论梵剧演员在舞台形象塑造中的叙事化特征[J].戏剧文学，2008（12）： 68-72

尹锡南. 《诗学》与《舞论》的两组关键词比较[J].东方丛刊，2007（2）：177-185

尹锡南.《诗学》与《舞论》的戏剧理论比较[J].外国文学，2008（2）：95-102

尹锡南.《诗学》与《舞论》的戏剧理论比较[J].外国文学，2008（2）：95-102

于平.《舞论》与《姿态镜铨》的美学思想[J]. 民族艺术，1998（2）：32-35



附录一：

妙 容 传

出场人物表

舞台监督

优　填　王　犊子国国王，剧中男主人公

婆森德迦　宫廷弄臣，优填王的密友

卢　蒙　温　犊子国宰相

维羯衍犀那　犊子国大将军

毗那衍婆苏　盎伽国王坚铠的管家

仙　赐　后　阿般提国王大军的女儿，优填王的王后

林　　　女　真名为妙容，坚铠王的女儿，剧中女主人公

摩那罗摩　侍女，林女的密友

因提婆梨迦　王后的侍女

甘遮那摩罗　王后的贴身侍女

商羯利底亚耶尼　年长的贵妇人，王后的女伴，剧中剧的作者

耶苏陀罗　优填王的女看门人

吟唱诗人和王后的随从

剧中剧的人物

仙　　　赐——由林女扮演

优　填　王——由本人扮演

甘遮那摩罗——由本人扮演

大军国王的管家——应由优填王的管家扮演

第一幕

序幕[1]

祭坛的袅袅青烟迷乱了她的目光，
皎皎月色却令她喜悦的眼波荡漾，
她的美目在新郎身上流连徜徉，
梵天面前又轻轻俯首显端庄，
猛然见明月般美丽的趾甲，
映出大自在天[2]搀扶恒河女神的景象，
妒忌不禁咬啮她的心房，
却又在大自在天一握之中心旌摇荡，
合理天[3]啊，愿她赐福于你们！【一】
再祝，
该罗莎山震颤着缓缓升起，
伽那诸神[4]不禁面露惊异，
塞犍陀[5]在合理天膝下躲避，
颈上大蛇双目圆睁狂怒不已，
十首的罗波那[6]被大自在天牢牢踩在足下，

哀嚎着向波多罗[7]深处沉下去，
而大自在天啊，在合理天惊恐的拥抱中，
震怒之余亦不免心中欢喜，
愿他赐福于我们！[1]【二】

---

① 在梵语戏剧的序幕中，舞台监督登场念诵祝辞，并介绍剧作，引出剧中人物登场。
② 大自在天：即湿婆，印度教三大神之一，兼具生殖与毁灭、创造与破坏双重性格。
③ 合理天：即雪山神女，湿婆的妻子。
④ 迦那诸神：侍奉湿婆的诸小神。
⑤ 塞犍陀：湿婆的二儿子，正义勇敢的战神。
⑥ 罗波那：《罗摩衍那》中楞伽国（今斯里兰卡）国王，生有十首，性凶残。
⑦ 波多罗：印度神话传说中七层阴曹地府的最下面一层，是群龙居住的地方。

——祝辞终

舞台监督 （上场在舞台上绕了几圈）今天是春祭的盛大节日。喜增皇帝座下各藩国的诸侯们，齐聚在皇帝的莲花足下。他们恭恭敬敬地请我来，对我说："我们听有传言说喜增皇帝陛下新作一剧，唤作《妙容传》，剧情别出心裁，可惜从未在台上搬演。皇帝陛下令所有臣民满心欢喜，出于对他的敬重，今天特请你们精心搬演此剧，此番恩惠令我们不胜感激。"那么，先容演员装扮起来，再来满足各位的要求。（环顾四周）我相信现在观众的心思都放到观剧上来了。

因为，

喜增皇帝作诗才华横溢，

诸位观众妙解堪为知音，

优填王[②]故事早流传当世，

台上演员技艺独步当今，

此番演出必将功德圆满，

全赖上述所言更兼好运！【三】

（向化妆室看去）怎么回事，我在这儿说开场白的时候，我兄弟知道我的意思，已经扮成盎伽国坚铠王[③]的管家上场啦。我先下去为下面的戏做准备吧。（下场）

——序幕终

插　曲

（管家毗那衍婆苏上场）

毗那衍婆苏 （作忧伤疲惫状，叹息）天啊，哦，天啊！

主公罹难，远离故人忧思长；

背井离乡，精疲力竭路茫茫；

独尝长寿之苦果，

---

① 梵语戏剧以祝辞开篇。这两段祝辞中，第一段描写了湿婆（大自在天）与合理天结婚时的情景；第二段描写罗波那在湿婆享乐之时摇动群山，引起湿婆震怒，被湿婆用巨足踩入地下。

② 优填王：犊子国国王，他的事迹在古代印度诗体的故事总集《故事海》中有详细记述。

③ 坚铠王：剧中盎伽国国王，史上并无记载。

一生徒劳而无功。【四】

（用忧伤又惊讶的语气）谁能相信，像坚铠王这样一个拥有三种无上法力[①]，和罗怙[②]，迪利波[③]和那罗王[④]一样伟大的人物竟会有这样的劫难！恶毒的羯陵伽王[⑤]一心想娶坚铠王之女为妻，而坚铠王陛下已将此女许配了优填王，羯陵伽王怀恨在心，趁优填王被俘的机会，突然来袭，以致有今日之劫。真是难以置信啊，事实竟然如此。命运对我们实在是太残酷了！我本想替主人将公主送到优填王那里，故而带公主从那末日般的杀戮和混乱中逃离，将她交给与我主人交好的森林之王文底耶照料。后来我去离森林不远的投山仙人池沐浴，回来时发现，就这么一会儿，不知哪里来的仇人，恶魔般杀死了文底耶王，屠杀平民，并一把火烧掉了住所。现在，我不知公主陷于何种困境。我仔仔细细搜查了整个废墟，还是无法断定她是被那些野蛮人掠走了呢，还是已葬身火海。唉，我这个不幸的人，能做些什么呢？

（做思考状）啊！我听说优填王从囚禁中逃出来了，还带走了阿般提国王的女儿，已经回到了犊子国。我去那里怎么样？（看到自己的惨状叹息）我没有带着公主去那里，见了他又如何交代？哦，今天文底耶王对我说："别怕！坚铠王陛下还活着，不过已身受重伤，沦为阶下囚。"现在我还是回到主人那里，用我的余生侍奉他。（在舞台上绕了几圈，向上看去）哦，秋日骄阳火辣辣，真是无情！它的灼热和苦难一起将我搞得精疲力竭。

小别处女[⑥]至天枰[⑦]，
云开见骄阳，
去而复来光芒盛。
优填王，驰返故国娶娇娘，
巧脱困境，重整君威，

---

① 古印度通常认为王权拥有三种法力：国王的权威、善谏的臣僚和充沛的精力。
② 罗怙：印度古代国王，罗摩的曾祖父。
③ 迪利波：印度古代国王，罗祜的祖父。
④ 那罗王：尼奢陀国国王，雄军（Vīrasena）之子，《摩诃婆罗多》中的人物。
⑤ 羯陵伽王：羯陵伽国国王。羯陵伽为印度古国，位于孟加拉湾附近。
⑥ 处女：处女座，黄道十二星座之一。
⑦ 天枰：天枰座，黄道十二星座之一。

光辉耀四方。【五】（下场）

——插曲终

（国王与婆森德迦上）

国　　王　我深信仆人们的忠诚，也见识了阁臣的智慧，
我明了朋友们的友情，也知悉了百姓的爱戴，
我满足于战争中冒险的激情，赢得了女人中的极品——
还有什么我在被囚之时没能得到呢，
正如毫无伪装的虔诚赋予了我一切。【六】

婆森德迦　（生气的）我亲爱的朋友，你怎么还要把可耻的被俘称赞一番？忘了吧。就像一头刚被俘获的高贵的大象，脚上系着叮当作响的铁镣，内心的折磨无法解脱，炯炯目光中闪烁着怒火，巨大的象鼻掀翻了大地——你被囚时就和这大象一般，总是夜不成眠。

国　　王　婆森德迦，你这个无赖。看那！
你就瞧见那阴森森的地牢，却没看到她的面庞明月般闪光，
你被叮叮当当的铁镣折磨，却没听到她的声音蜜糖般甘甜，
你的记忆中只有狱中酷吏，却忘记她的目光闪烁爱意缠绵，
你只看到了被俘虏的不幸，却忽视了那阿般提公主[①]的德行。【七】

婆森德迦　（故作庄重）陛下，如果被囚是上天赐福，那你为何因羯陵伽王囚禁了坚铠王而震怒不已？

国　　王　（大笑）得了吧，傻瓜！可不是所有人都能像优填王那样从囚禁中逃脱，还能带走一位仙赐这样的美人。好了，我们不谈这些了。我派维羯衍犀那攻打文底耶已经好多天了，可他一直没派人回来报信。召卢蒙温大人来见我。我有事要和他谈谈。

（看门人上场）

看 门 人　向国王陛下致敬！维羯衍犀那和卢蒙温大人觐见。

国　　王　请他们马上进来。

看 门 人　遵命。（下场）

① 阿般提公主：阿般提国王大军的女儿仙赐，后成为优填王的王后。

（卢蒙温和维羯衍犀那上场）

卢　蒙　温　（做思考状）

在国王面前仆从总惊疑不定，

纵然无罪也像罪犯一样惶恐。【八】

（走近）向国王陛下致敬！

国　　　王　（指着座位）卢蒙温，坐这儿吧。

卢　蒙　温　（面带微笑，坐下）维羯衍犀那，文底耶王的征服者向您致意。

（维羯衍犀那鞠躬）

国　　　王　（亲切地拥抱他）阁下还好吧？

维羯衍犀那　承蒙陛下的恩典，我还好。

国　　　王　维羯衍犀那，坐下吧。

（维羯衍犀那坐下）

国　　　王　维羯衍犀那，说说文底耶的情况吧。

维羯衍犀那　陛下，我还能再说什么呢？他感受到了您的怒火。

国　　　王　即便如此，我还是想听听细节。

维羯衍犀那　陛下，请听。尽管路程遥远，我率领陛下派遣的象军、骑兵和步兵，三日便抵达了文底耶。破晓之际，在敌人尚未发觉之时，我们突袭了文底耶。

国　　　王　之后，之后呢？

维羯衍犀那　之后，文底耶王听到激烈的人喊马嘶之声，没等他的军队和御手赶来，只带了刚好在身边的几个随从，像雄狮般冲出文底耶山的岩洞，大喊着自己的名字与我们短兵相接。

国　　　王　（看着卢蒙温，面带微笑）文底耶王干得好！之后，之后呢？

维羯衍犀那　之后，有人大叫："他在那儿！"怒火使我们勇力倍增，我们猛攻之后歼灭了他所有的随从。但是，文底耶王，尽管已孤立无援，却因这致命的打击怒火中烧，更加勇猛的攻了过来。

国　　　王　好啊，文底耶王！干得好，干得好！

维羯衍犀那　怎样来描述呢？陛下，我简单地讲一讲。

你看他大步挺胸向前压倒步兵一大片，

箭如雨下射得骑兵羚羊群般躲避四散，

利箭甫一射完宝剑迅速出鞘寒光闪闪，

上下翻飞斩断象鼻正如砍瓜切菜一般。【九】

谁料单打独斗他竟将三军阵脚全打乱，

高耸的肩头只合见鲜血喷涌剑痕斑斑，

宽阔的胸膛抵挡着千刀万剑骨断筋残，

精疲力竭文底耶王最终倒落尘埃之间。【十】

国　　王　卢蒙温，文底耶王之死真让我们惭愧啊，他证明自己不愧为勇士。

卢 蒙 温　陛下，像您这样性情的人，对美德如此看重，连敌人的美德也赞赏不已。

国　　王　维羯衍羼那，文底耶王有没有子女，让我来表示一下我的赞赏？

维羯衍羼那　陛下，我正要禀告。就这样文底耶王和他的亲属随从全死于我们的刀剑之下，他忠实的妻子们也随他而死去；他的百姓都躲进文底耶山之巅，整个地方空空荡荡，我们听到文底耶王的居所有一个可怜人哀叹："哦，父亲，父亲！"那是个美丽的少女，她的美貌配得上她高贵的出身。想着她是文底耶王的女儿，我们把她带了回来，现在就站在门口。陛下，请您来决定如何处置她。

国　　王　耶苏陀罗， 现在就去把她交给仙赐后。对皇后说她要将这个女子当做自己的妹妹看待，找人教她唱歌、跳舞，乐器和其他所有贵族少女应学的技艺。待她到了出嫁的年纪，别忘提醒我。

看 门 人　谨遵王命。（下场）

（幕后诗人吟唱）

六宫粉黛承恩泽，

齐携吉器理新汤，

娇喘微微罗裳斜，

双峰掩映凝脂光，

宛若金瓴高处擎，

阖室生辉香水堂。【十一】

国　　王　（向上看）怎么，光芒万丈的骄阳已升到了天顶。现在——

艳阳光耀池塘，锦鳞[①]跃而波兴，

孔雀舞罢微疲，修尾翘翘开屏，

稚鹿急急求水，觅绿荫而止栖，

① 锦鳞：Saphara，一种小型鲤鱼，鱼鳞闪闪发光，敏捷好动。

野蜂暂别象顶，隐其身于耳中。【十二】

卢　蒙　温　起来！料理完国家大事，让我们进去款待维羯衍犀那，再派他去灭掉羯陵伽。

（全体退场）

——第一幕终

第二幕

（婆森德迦上场）

婆森德迦　刚才，因提婆梨迦跟我说："尊敬的先生，仙赐后正在斋戒，召您去念诵吉祥经文。[①]"我先在浴场[②]旁的小池塘里洗个澡，然后再去王后面像那公鸡打鸣一样前念几句祝辞。要不然，像咱这样的婆罗门怎么能在宫廷里化到缘呢？（向化妆室看去）哟，这不是我那个好朋友吗，正朝浴场的花园走来。皇后在斋戒，他只好到花园来排遣相思之情。我这就过去见他，一起做我刚才说的那事儿。

（国王上场，做相思状）

国　　王　消瘦的她身着吉祥的服饰，言语缓慢而用力，
面孔现出苍白清幽的色彩，胜过破晓的月光，
尽心遵从斋戒的种种清规，她显得无比虔诚，
我的心渴望今日见到爱人[③]，正如初恋般动情。【一】

婆森德迦　（走近）向陛下致敬！祝您万福！

国　　王　（回头看）婆森德迦，你怎么这么开心？

婆森德迦　当然啦，王后要向一个婆罗门表示敬意。

国　　王　是吗，那又怎么样？

婆森德迦　（骄傲地）哦，陛下，就是这个婆罗门！我，当然应该是宫中第一个从皇后手中接过吉祥经文礼物的人，不管这宫里还有多少懂四吠陀、五吠陀、六吠陀的婆罗门！

---

① 吉祥经文：svastivacana,最初指在宗教仪式上由婆罗门念诵祝辞，后亦指祝辞后得到的礼物。
② 浴场：通常指装有沐浴设施的浴室。
③ 爱人：指仙赐后。

国　　王　（大笑）原来婆罗门的品德要看他知晓几部吠陀！走吧，伟大的婆罗门。我们去浴场花园吧。

婆森德迦　谨遵王命。

国　　王　请先行[①]。

婆森德迦　来吧，陛下，我们走。（在舞台上绕了几圈，向前看）朋友，看，浴场花园真是太美了，连石座的表面都让层层落花变得柔软了，蜜蜂循着香气群集在香榄树和茉莉花的花苞上，把花苞沉沉地压散，般豆时婆迦花在沁着莲花香气的微风中摆动，浓密的藤黄树把阳光和热浪统统遮挡。

国　　王　说的好，朋友。在这里——

希波利迦花在阳光下绽放，
地面上好似撒满珊瑚碎片般闪闪放光；
七叶树花香四溢阵阵飘来，
就像那大象的体液散发着甜蜜的芳香；
蜜糖色的蜂儿在翩翩起舞，
满载着怒放莲花的花粉全身透着金黄；
轻轻吟着含糊不清的曲调，
在芬芳甜美的甘露中尽情沉醉诉衷肠。【二】

婆森德迦　朋友，看，也来看看这棵七叶树，它那一簇簇的花朵不停落下来，好像在雨季结束时点点滴滴的雨水从树叶间滑落。

国　　王　这个比喻令人愉快，朋友。确实很像雨季，因为，

绿草纤柔为大地披上新装，远胜合欢娇美，
仿佛用磨碎的绿宝石铺洒，小径清雅时尚，
这一刻似覆满千百胭脂虫，望去尽皆嫣红，
却是一簇簇般豆时婆迦花，悠然飘落香茎。【三】

（侍女上场）

因提婆梨迦　仙赐后吩咐我："因提婆梨迦，今天我要向伟大的先知投山仙人进献祭品。你快去取一个希波利迦花做的的花环，让林女快去浴场花园的池塘里采些盛开的莲花，不要等到阳光晒得莲花闭上花瓣。"那可怜的孩子还不知道池塘在哪儿呢，我叫上她一起去。（向化妆室看过去）这边，

① 婆森德迦是婆罗门种姓，在印度四种姓中位列第一。此处显示出国王对婆罗门的尊敬。

这边，林女，过来！

（林女上场）

林　　女　（含着眼泪，激动地自言自语）谁能想到，凭我这样的门第出身，向来都是对人发号施令，现在却要受别人役使！不能怨命运多舛，是我误了自己。身处这般处境，我竟没有自尽。那我现在怎么办呢？再去做我想做的又太难了。现在这样，总强过讲出自己的高贵出身而蒙羞。此外还有什么别的办法呢？我就按吩咐的去做吧。

因提婆梨迦　来吧，林女，这边！

林　　女　我来了。（做疲惫状）亲爱的，到池塘还要走很远吗？

因提婆梨迦　就是这儿啦，藏在希波利迦花丛的后面。来，咱们走下去吧。

（做向下走状）

国　　王　朋友，你怎么好像在想别的事儿？我不是说了："确实很像雨季"？（重复以"绿草纤柔"开头的那段诗）

婆森德迦　（恼火地）陛下，您心中想着那个人，为了分心，一会儿看看这个，一会又看看那个；可对我这个婆罗门来说，去接受吉祥经文礼物的时间就这么溜走了。现在我得快点儿在池塘里洗个澡，然后去参见王后。

国　　王　这样哦，傻瓜，我们已经走过了池塘。尽管你的五官感受到无穷快乐，可你却毫无知觉。看！

天鹅的吟唱恰似爱人脚镯叮咚，闻之悦耳，
岸边的绿树衬出宫殿轮廓鲜明，观之悦目，
芙蕖的款款幽香飘来沁人心脾，嗅之醉人，
微风轻拂过水面带来阵阵清凉，感之欢欣。【四】

来吧，咱们这就到池塘边上去。（在舞台上绕了几圈，做看状）朋友，看，看！

池塘碧波似水晶，
菡萏亭亭添风情，
我见顿生怜爱意，
恰似花神美目明。【五】

婆森德迦　（好奇地）朋友，看，看！那边那个少女是谁？她长发飘飘透着花儿的清香，引得蜂儿追逐嬉戏，她那花蕾似的双手像珊瑚般红润，常青藤般

的手臂修长、纤弱、光彩动人。她真像我们眼前活的花神。

国　　王　（好奇地看过去）朋友，她举止优雅，美貌无双，给人无限遐想。我也不能确定她到底是谁。看！

难道她是来自波多罗的龙女入世观凡尘？

非也！我曾游历龙国并不曾见这般美人，

难道是月光化人，可又怎能在白天得见？

她又是谁呢，好似手擎莲花的大吉祥天？【六】

婆森德迦　（靠近仔细看）另一个肯定是王后的侍女，因提婆梨迦。咱们先躲在树丛后看看。

（两人躲起来）

因提婆梨迦　（做采莲叶状）林女，你来采莲花，我采些莲叶上的希波利迦花儿给王后送去。

国　　王　朋友，好像她们在交谈。让我们仔细听听。也许可以搞清是怎么回事。

（因提婆梨迦做离开状）

林　　女　亲爱的因提婆梨迦，没有你我可不能呆在这儿。

因提婆梨迦　（大笑）按照我今天听到的王后的吩咐，你得好长时间不能和我在一起。

林　　女　（焦虑地）王后怎么吩咐的？

因提婆梨迦　王后这样说："国王曾经嘱咐我，当文底耶王的女儿到了婚配的年纪，一定要提醒他。我现在就要去和国王说，让他想着为她寻个丈夫。"

国　　王　（开心地）她是文底耶王的女儿！（遗憾地）这么长时间都没有见到。朋友，瞧瞧这个姑娘没什么关系。不用犹豫，我们可尽情观看。

林　　女　（生气地捂住耳朵）你快走吧！这样胡说八道，我和你没半点儿关系。

（因提婆梨迦下场，边做采花状）

国　　王　啊，她庄重的举止泄露了高贵的出身。朋友，那个有福气抱一抱她的人定会喜悦万分。

（林女做采莲花状）

婆森德迦　朋友，快看！不可思议，不可思议！她的手在水中划过，采撷莲花，那花苞般的手臂肤如凝脂，连美丽的莲花被她比下去啦。

国　　王　朋友，你说得对。看！

她的眼神似月光般动人，如甘霖普降；

罗衣滑落前胸顿生娇媚，似云开月现；
她素手轻挥抚弄菡萏，恰似月神下凡，
为何莲花不闭合花瓣，如月光下一般。【七】

林　　女　（做被蜜蜂侵扰状）哦，哦！又是这些讨厌的蜜蜂，从荷花那儿飞过来，落在这簇蓝色睡莲上，时不时来骚扰折磨我。（用斗篷遮住脸，惊恐地叫道）亲爱的因提婆梨迦，帮帮我，帮帮我！这些讨厌的蜜蜂又来骚扰我了！

婆森德迦　朋友，你的愿望实现了。趁那个奴才养的[1]还没回来，你悄悄走过去。她听到水中的脚步声，定会以为是因提婆梨迦来了，一准儿会抓住你不放。

国　　王　太棒了，朋友，太棒了！你出的主意真是时候。（他走近林女）

林　　女　（做听到脚步声状）因提婆梨迦，快来，快来！我让这些讨厌的蜜蜂弄得手忙脚乱。（她抱住了国王。国王有手臂搂住她的脖子。林女把斗篷从脸上拉开，做只顾看蜜蜂，没有看到国王状。）

国　　王　（用他自己的斗篷挡住蜜蜂）
娇怯怯的人儿啊，别害怕！
你的脸儿莲花般芬芳，
引逗着蜂儿留恋那花香；
你因恐惧颤抖目光乱，
却仍像那簇睡莲香且艳；
蜂儿如何舍得离开你？【八】

林　　女　（看到国王，做受惊吓状）哎呀，这不是因提婆梨迦！（惊恐地离开国王，走到一边）因提婆梨迦，快来，快来！保护我！

婆森德迦　小姐，有能保卫整个世界的优填王保护你，你还要叫因提婆梨迦，一个仆人！
（国王重复以“娇怯怯的人儿啊”开头的那段诗）

林　　女　（爱恋但端庄地望着国王，自语）这就是父亲将我许配的伟大。

国　　王　父亲的选择再合适不过了。（做迷惑状）

因提婆梨迦　讨厌的蜜蜂又在骚扰林女，我赶快过去安慰一下她。林女，别怕，我来啦！

---

① 奴才养的：指因提婆梨迦。

婆森德迦 快走，陛下，快走！因提婆梨迦来啦。她要是看见这幅情景，准会告诉王后。（用手指指着）咱们先到这车前草边的凉亭中暂避一时。

（两人躲起来）

因提婆梨迦 （走过来，拍拍她的脸颊）亲爱的林女，都是你这莲花般的脸儿惹的祸，蜜蜂才这么烦人。（拉起她的手）来，咱们走吧。太阳快下山了。

（她们做离开状）

林女 （向车前草从边的凉亭看去）亲爱的因提婆梨迦，池塘里冰凉的水冻得我的腿都麻木了。咱们得慢慢走。

因提婆梨迦 没问题。

（两人下场。）

婆森德迦 来吧，陛下，咱们出来吧。那个奴才养的因提婆梨迦和她一起走了。

（两人走出来。）

国王 （叹气）哎哟！她已经走了？婆森德迦，不幸的人要想得到祈望的东西总要经历重重阻隔。（向四周看）看，我的朋友，看那！

这簇莲花闭合了片片花瓣微微战栗，

似乎在诉说抚摸花蕾般纤手的欢愉。【九】

（叹息）朋友，还有没有法子再见到她呢？

婆森德迦 陛下，现在您难过了，这可是您自己亲手造成的。您没按我这个“愚蠢的婆罗门”的建议去做。

国王 我哪里没照你说的做呢？

婆森德迦 您已经忘了！我说的是“悄悄走过去”。可是您，在最关键的那一刻，自负自己博学多才，说什么“娇怯怯的人儿啊，别害怕”，还有别的那些劳什子，一通教训把她吓跑了。现在哭有什么用呢？还问我有么有法子再见到她。

国王 什么！我那是在安慰她，你这个傻瓜却说成“教训”！

婆森德迦 这儿谁是傻瓜可是明摆着的。现在还能怎么样呢？万千光芒的神就要落山了。来吧，咱们进屋吧。

国王 （向四周看）啊，一天就要结束了。现在哦，

白昼携着莲花的娇艳，和我的心上人渐行渐远；

夕阳西下晚霞红遍天，我的心中情意宛转缠绵；

麻鸭伴我悄立荷塘边，心中思念别离的那一半；
四野八荒忽然陷黑暗，我的心也沉入暗黑之渊。【十】
（全体退场）

——第二幕终

第三幕

插　曲

（摩那罗摩上场）

摩那罗摩　仙赐后吩咐我：“摩那罗摩，商羯利底亚耶尼夫人写的那部关于我的夫君和我的传奇，你要在今天月圆节的庆典上把下半部演完。”昨天，我亲爱的朋友林女在演出时心不在焉，表演得很糟糕。要是今天她扮演仙赐后时还是这样，王后肯定会发怒。现在我到哪儿去找到她，教训她一番？（四处看）林女在那儿，就在池塘岸边，她边走进车前草边的凉亭，边自言自语着什么。让我躲在矮树丛的后面，听听她说些什么。

——**插曲终**

（林女上场，坐下，做相思状。）

林　女　（叹息）哦，我的心啊！为什么你在渴望着不可能属于你的那一个，让我如此难过？

摩那罗摩　原来这就是她心不在焉的原因！她渴望什么呢？让我仔细听听。

林　女　（流泪）陛下那样高贵又庄重，怎么会令我如此痛苦？太奇怪了，太奇怪了！（叹息）正相反，这是我自己的不幸，不是陛下的错。

摩那罗摩　（害怕地）怎么，她在想念圣上？真好，我亲爱的，真好！你的爱情正和你高贵的出身相符。

林　女　神啊，这件心事我能向谁诉说，来排遣我不幸的痛楚。（思考）对啊，我的好朋友摩那罗摩，就像我自己的心一样亲近。可是这件事如此难为情，连对她我都羞于启齿。除了死，还能有什么法子宽慰我的心呢？

摩那罗摩　（流泪）天啊，天啊！这可怜的姑娘被爱情苦恼着要走极端了。我该怎么做呢？

林　　女　（渴望地）就在这个地方，我被蜜蜂骚扰的时候，我抱住了陛下，他轻吟着“娇怯怯的人儿啊，别害怕！”来安慰我。

摩那罗摩　（开心地）什么！国王也见了她？那就有办法救她一命了。我这就过去安慰她。（突然走近）怪不得你的心会如此害羞。

林　　女　（窘迫地，自语）天啊，天啊！她都听到了。既然如此，那就都对她说出来吧。（大声地，抓住她的手）亲爱的朋友，别生气，别生气！害羞是应该责怪。

摩那罗摩　（开心地）我的朋友，别再犹豫了！告诉我：国王是不是真的见到你了，还是没有？

林　　女　（羞怯地低下头）我亲爱的朋友全听到了。

摩那罗摩　如果国王见到了你，那就不必再伤心了。他自己现在一定正急着想法子见你。

林　　女　我的朋友当然会偏袒我。啊，你就会甜言蜜语，一个被王后的魅力迷住的人，怎么会这么做呢？

摩那罗摩　（大笑）傻姑娘！就算蜜蜂最爱莲花，难道它看到茉莉，渴望那别样的甜蜜清香，会安安静静地呆着而不去得到它？

林　　女　想入非非有什么用呢？来吧。我的四肢灼热，秋日的热浪令它们更加乏力。

摩那罗摩　啊，羞怯怯的女孩，这么做可不好，这样为相思所苦，还要极力隐瞒心中的情感。

（林女低下头）

摩那罗摩　哦，你这个事事藏心里的女孩！现在还隐瞒什么？你日日夜夜的叹息，就像迦摩天[1]的花朵箭矢，如雨般落下，呼呼作响，无休无止，这一切不都证明你在热恋吗？（自语）不过现在不是责怪她的时候。我先在她的胸口上放些莲叶。（起身，从池塘中摘下莲叶，放在林女的胸口上）舒服点儿吧，朋友，舒服点儿吧。

（婆森德迦上场）

婆森德迦　我的朋友真是热恋着林女。他无心过问国事，只一心想找个法子见她。（思考）我现在上哪儿去找她？对了，就在池塘边找找。（在舞台上绕

① 迦摩天：印度神话中的爱神。

了几圈）

摩那罗摩 （倾听）我好像听见有脚步声。咱们躲在车前草丛中，看看是谁来了。（两人躲起来，向外看）

林女 哎哟，这是那个婆罗门，国王的朋友！

摩那罗摩 什么！是婆森德迦？（高兴的，自语）希望如此！

婆森德迦 （向四周看）哎，林女真的变成林中少女了？

摩那罗摩 （微笑）亲爱的，国王的朋友，这个婆罗门，刚提到你了。咱们仔细听听。（林女含羞但急切地听着）

婆森德迦 （焦急地）我亲爱的朋友饱受热恋的折磨。自得了他那心神不宁的吩咐，我找遍了仙赐后、莲花后和其他王后的寝宫，都没有见到她，此刻来上次见到她的池塘边寻找，还是没有踪影。我现在怎么办呢？

摩那罗摩 我亲爱的朋友听到了吧？

婆森德迦 （思考）对了，我的朋友还对我说："如果你找遍了还见不到她，那么至少要从池塘中采一些莲花叶子回来，她的触摸令莲叶加倍清凉。"我怎么知道哪些是她摸过的？

摩那罗摩 我的机会来了。（走近，抓住婆森德迦的手）婆森德迦，来，容我来禀告。

婆森德迦 （害怕地）你要禀告谁？王后？我可什么也没说。

摩那罗摩 婆森德迦，别紧张。您刚才描述了您那位亲爱的朋友因为林女而生的痛苦，而我的朋友因为他而受的折磨可是比那还要加倍呢。看看，看看！（走过去，指着林女）

婆森德迦 （看到她，高兴地）我的努力终于有了结果。向小姐致敬！（林女害羞地把莲叶放在一边，站起来。）

摩那罗摩 尊敬的婆森德迦，一看到你，我亲爱的朋友就把莲叶放在一边，痛苦一扫而光了。那么，拿上它们吧，陛下。

林女 （激动地）你这个促狭的丫头！你为何让我难堪？（她站在那里把脸扭过去）

婆森德迦 （沮丧地）莲叶就放那儿吧。你亲爱的朋友太害羞了。现在，怎么安排他们两个见面呢？

摩那罗摩 （思考了一会儿，高兴地）婆森德迦，这么办。（在他耳边耳语）

婆森德迦 太棒了，好姑娘，太棒了！（旁白）你们两个换戏装的时候，我去把我

的朋友叫来。（下场）

摩那罗摩 哦，你这个坏脾气的姑娘，起来吧，起来吧。我们后半天还要演出呢。来吧，咱们去剧场。（在舞台上绕了几圈，向四周看）剧场到了。来吧，咱们进去。（做进门的动作，想四周看）太好了，太好了，东西都齐备了。王后应该快到了。

（仙赐后，商羯利底亚耶尼，和随从按次序上场）

仙赐后 尊敬的夫人，您的诗才太令人赞叹了！这出写我夫君和我的戏，其中那些不为人知的小插曲，尽管我曾亲身经历，可是看着演出还是令我兴味盎然，好像从未见过一般。

商羯利底亚耶尼 殿下，这个故事本身如此动人，曲辞纵然枯燥，也能令听众闻之欢愉。您看，

世间之物因与高贵为伍而显赫，
灰烬涂在大象头顶便成为装饰。【一】

仙赐后 （微笑着）尊敬的夫人，人人都喜欢自己的女婿[①]，这个大家都知道。我们何必再说这些呢？我们还是看演出吧。

商羯利底亚耶尼 正是。因提婆梨迦，带我们去剧场。

因提婆梨迦 请殿下屈尊随行。

（所有人在舞台上绕了几圈）

商羯利底亚耶尼 （向四周看）啊，剧场真是壮观！

金柱迷人宝石镶，
珍珠串串结花廊，
美人如云胜仙女，
堂皇恰似仙人堂。【二】

摩那罗摩和林女 （走近）向殿下致敬！

仙赐后 摩那罗摩，黄昏已尽，夜幕降临。你们两个赶快去换上戏装。

两个人 遵旨。（两人向外走）

仙赐后 林女，去化妆室把我的这些首饰戴上。（从身上取下首饰，交给林女）摩那罗摩，你也一样，从因提婆梨迦那里将我父王因俘获大象那陀吉利

---

① 由此处可以看出商羯利底亚耶尼在宫中地位很高，王后与她关系亲密，把她看作国王的“岳母”。

而赏赐给我夫君的首饰拿来，戴在身上，尽量装扮成国王的样子。

（摩那罗摩从因提婆梨迦那里取过首饰，与林女同下。）

因提婆梨迦 这里有座位。殿下请坐。

仙　赐　后 （指着一个座位，对商羯利底亚耶尼说）尊敬的夫人，请坐。

（两人坐下。）

剧中剧[①]

（管家着戏装上场）

管　　　家 后宫诸事皆由我料理，

岁月渐增咱手杖难离，

步步提防跌倒尘埃里。

国王坐朝堂日理万机，

我效法圣上尽心尽力，

主正义谨防疏漏罅隙。【三】

啊！正如他的名字所示，大军国王[②]征服了所有敌人的军队。他命令我："向后宫的后妃们宣布，明天我们要为俘获优填王举行庆典，让她们到爱之花园来，带上她们的仆从，穿上庆典的盛装。"

商羯利底亚耶尼 （指着管家）公主，演出开始了。看！

管　　　家 我要告诉她们带上随从，不过告诉她们要穿上盛装就不必了，因为——

她们中间便是那王后宫女的仆从也引人注目，

踝上美镯，丰臀环佩响叮咚，

双峰高耸，珠链绕颈美貌增，

臂束金钏，玉镯玲珑环香腕，

耳饰明月，万字头钗云鬓中。【四】

确实，这事儿没什么特别需要做的。既然领了圣命，我照着圣上的吩咐做就是了。我这就去把后半截儿圣旨禀告公主。（在舞台上绕了几圈，向四周看）仙赐公主手拿着维纳琴[③]，正由甘遮那摩罗陪着走进琴室。

① 凡剧中剧的内容都缩进两格。

② 大军国王：阿般提国王，仙赐后的父亲。

③ 维纳琴：印度最古老的弦乐器，用整块木头雕刻成碗状琴身，长长的琴颈向下弯曲，尾部

我现在就去告诉她。（在舞台上绕了几圈）

（林女穿着仙赐后的服饰上场，坐下，甘遮那摩罗同上，手持维纳琴）

林　　女　甘遮那摩罗，今天怎么音乐老师又迟到了？

甘遮那摩罗　公主，他看见了一个疯子[1]，好奇地听那疯子讲话，现在正站在那儿笑他呢。

林　　女　（拍手大笑）亲爱的，他去和疯子说话就对了。人们不是说"惺惺相惜"。这次是两个疯子碰面了。

商羯利底亚耶尼　（对仙赐后说）我看她有公主的气质，有这样的气质，她会将剧中的你演得很出色。

管　　家　（走近）公主，圣上有旨："明日我们要听你弹奏维纳琴，务必将古沙婆蒂琴[2]换上新弦。"

林　　女　这样的话，叫音乐老师马上来。

管　　家　我亲自去唤优填王。（下场）

林　　女　甘遮那摩罗，把古沙婆蒂琴给我，我来检视琴弦。

（甘遮那摩罗把琴递给她。林女把琴放在膝上，抚摸琴弦。）

（摩那罗摩穿着优填王的服饰上场）

摩那罗摩　（自语）国王迟了。婆森德迦难道没告诉他？或是他惧怕王后？要是他现在能来，就太美妙了。

（国王裹着斗篷上场，婆森德迦同上。）

国　　王　月光清冷却不似前番令人伤痛，

叹息灼热亦不再时时炙烤双唇，

四肢暂别慵懒思绪亦渐次澄明，

心中渴望见到她痛苦却已暂息。【五】

朋友，摩那罗摩是这么说的吗："既然王后不让国王见到我亲爱的朋友，有个法子能让他们见面。今晚我们将为王后演出《优填王传奇》。林女在剧中扮演仙赐后，我演优填王。剧中所演正如现实曾发生的那样。那

装有一个葫芦做共鸣器；琴品是由黄铜制成，插在蜡上固定。

① 疯子：指优填王的宰相负轭氏，他装扮成疯子来营救主人。见《故事海》，跋娑的《负轭氏的誓言》亦取材于此。

② 古沙婆蒂琴：龙族赠给优填王的维纳琴，具有神奇的力量。

么让陛下来亲自扮演剧中的自己，享受欢会的快乐”？

婆森德迦 你要是不相信我，那边是摩那罗摩，穿着你的服饰。我们过去问问她自己。

国王 （走近摩那罗摩）摩那罗摩，婆森德迦所言是真的吗？

摩那罗摩 陛下，正是如此。请把这些首饰带上。（从身上取下首饰，交给国王）

（国王将首饰戴上。）

婆森德迦 一个小小的侍女就这样让国王去演戏！多重大的事儿！

国王 （大笑）蠢货！现在不是开玩笑的时候！和摩那罗摩悄悄去画廊那边，在那儿看我们表演。

（两人照吩咐做了）

林女 甘遮那摩罗，把维纳琴放那儿吧。我问有事问你。

国王 我听听她要讲什么。（仔细听）

甘遮那摩罗 公主请讲。

林女 我父亲是不是确实讲过："如果优填王演奏维纳琴征服了我，我就一定会给他自由。"

国王 （快速掀开幕布上场，高兴地；他在斗篷边缘打了个结[①]）正是这样。有何疑问？

演奏维纳琴我赢得阿般提王和他侍臣的钦佩，

可以预见不久之后我就要带上仙赐远走高飞。【六】

负轭氏已安排好一切。

仙赐后 （突然起立）向陛下致敬！

国王 （自语）怎么？王后认出我来了？

商羯利底亚耶尼 （微笑着）公主，别弄混了。这是在演戏。

国王 （自语，高兴地）现在我可以松口气了。

仙赐后 （坐下，面带尴尬的笑容）是啊，那是摩那罗摩！我还以为是我的夫君呢！太棒了，摩那罗摩，太棒了！演得真精彩！

商羯利底亚耶尼 公主，摩那罗摩的表演引起你的误会，这很自然。你看——

一样的形貌令人赏心悦目，

一样的身著着那盛装华服，

一样的步态如发情的公象，

---

① 在衣服上打结是印度的一种风俗，用来提醒自己一定要完成的目标。

一样的庄严高傲至高无上，
一样的从容优雅风度翩翩，
一样的声调如云边雷声绽，
如此高超的技艺令人惊叹，
恰如优填王本人立在眼前。【七】

仙赐后　因提婆梨迦，我夫君教我维纳琴时戴着镣铐；将这个蓝莲花的花环权做镣铐吧。（从头上取下一个蓝莲花花环，交给她。因提婆梨迦按照吩咐的做了，回到座位。）

林女　甘遮那摩罗，告诉我，我父亲是不是确实讲过："如果优填王演奏维纳琴征服了我，我就一定会给他自由。"

甘遮那摩罗　公主，他是这样说的。优填王看到您能演奏得如此精彩定会十分赞赏。

国王　甘遮那摩罗恰好说出了我的期望。

林女　要是这样，我得尽心弹奏。（边弹边唱）
仰望那乌云遮蔽的天空，
高贵的天鹅渴望携爱侣
飞回无热恼池①的家中；
优填王恰似国王中的天鹅，
眼见锁住囚室的铁链重重，
向往着俘获爱人的心，携之踏归程。【八】
（婆森德迦做睡着状。）

摩那罗摩　（用手推了他一下）婆森德迦，看，看！我亲爱的朋友在表演呐！

婆森德迦　（生气地）贱人！连你都不让我睡觉。从我亲爱的朋友见到林女那一刻起，我天天陪着他，一刻也睡不成。我得出去找个地方，好好睡一觉。（走出去，躺下）

林女　（接着唱）
蜜蜂儿被任性的爱神戏弄，
迫不及待追逐一段新恋情，
苦苦思念着爱人憔悴哀伤，
多么渴望一见他的俊模样。【九】

① 无热恼池：传说中该罗莎山上的圣湖。

国　　王　（一听到歌声，突然走过去）很好，公主，很好！如此动人的歌声，如此美妙的伴奏！正是——

抚弦依十式，泠泠显卓然，

节奏有疾徐，快慢殊可辨，

抑扬与顿挫，次序合规范，

嘈嘈与切切，动静错杂现[①]。【十】

林　　女　（抓着维纳琴，从座位上站起来，爱恋地看着国王）老师，向您致敬。

国　　王　（微笑着）我也向你表达同样的敬意。

甘遮那摩罗　（指着林女的座位）老师坐在这里可以吗？

国　　王　（坐下）现在公主坐哪里呢？

甘遮那摩罗　（微笑着）刚才您赞美公主的技艺，恭维了她。所以啊，她应当坐在老师的身边。

国　　王　她配得上与我共坐一把椅子，就让她坐这里吧。公主，请坐。

（林女看着甘遮那摩罗）

甘遮那摩罗　（微笑着）公主，坐吧。有什么不妥呢？你确实是个出色的学生。

（林女害羞地坐下。）

仙 赐 后　（难为情地）夫人，这里您夸大其辞了。我那时可没有和夫君共坐一把椅子。

国　　王　公主，我还想听你弹琴。请弹奏吧。

林　　女　（微笑着）甘遮那摩罗，我弹得太久，有些累了。我的手臂没了力气，不能再弹了。

甘遮那摩罗　老师，公主实在太累了。您看，她的面颊上挂着点点汗珠，手指不停颤抖。请让她休息一会儿吧。

国　　王　说得对，甘遮那摩罗。（试图抓住林女的手，她缩了回去）

仙 赐 后　（愤愤不平地）夫人，这里你又夸大了。甘遮那摩罗在台上花言巧语，我可不是她说的那样子。

商羯利底亚耶尼　（大笑）殿下，戏剧都是要这样写。

林　　女　（做发怒状）走开，甘遮那摩罗，走开。我不喜欢你了。

---

① 此段优填王称赞仙赐高超的演奏技巧，使用了许多音乐术语，很多在中文中没有对应词汇，只能根据大意译出。

甘遮那摩罗 （微笑着）我呆在这里你不喜欢，那我走了。（下场）

林　　女 （迷惑地）甘遮那摩罗，别走，别走！他的手在摸我。

国　　王 （抓住林女的手）

这就是莲花蓓蕾，遇露水陡然清凉？

破晓艳阳未登场，知它此时最欢畅，

五指明月甘露降，为何却火样滚烫，

流珠粒粒香汗长，恰似玉液胜琼浆。【十一】

此外——

纤手远胜珊瑚娇艳，

将情愫深种我心间。【十二】

林　　女 （因抚摸而颤抖，自语）哦，哦！我抚摸摩那罗摩，竟感到莫名心动。

仙　赐　后 （突然站起来）夫人！你继续看吧，这样不真实的表演我可看不下去。

商羯利底亚耶尼 公主，这就是法典认可的乾达婆的婚姻，为何感到惊诧？这是演戏，现在就离开，打断美妙的演出不合时宜。

（仙赐后在舞台上绕了几圈）

因提婆梨迦 （向四周看）殿下，婆森德迦在画廊门前睡觉呢。

仙　赐　后 （走近看）真是婆森德迦。（思考）国王一定也在这里。让我叫醒他问一问。（叫醒他）

婆森德迦 （站起来，还没睡醒，突然向四周看）摩那罗摩，我的朋友演完戏了，还是仍在演？

仙　赐　后 （恼怒地）什么！夫君在演戏？那么摩那罗摩呢？

婆森德迦 她在画廊里。

摩那罗摩 （害怕地，自语）什么！这蠢货把王后的话当成了别的意思，难道就这样搅了这场好事？

仙　赐　后 （愤怒地笑着）太精彩了，摩那罗摩，太精彩了！你表演得真出色！

摩那罗摩 （吓得浑身颤抖，跪倒在地）殿下，这事与我无关。这个无赖把我的首饰夺走，将我关在这里，自己守着门。我大声呼叫，可是这厮鼾声如雷，没人听到我的呼喊。

仙　赐　后 姑娘，站起来！我明白。婆森德迦就是这出儿《林女传奇》的舞台监督。

婆森德迦 您再想想。婆森德迦和林女有什么关系？

仙 赐 后　摩那罗摩，把他捆结实了带过来，让我看看他编的这出儿好戏。

摩那罗摩　（自语）总算能松口气了。（把婆森德迦的手捆上，大声地）你这个无赖！现在自食其果了！

仙 赐 后　（愤怒地，走近国王）夫君，愿灾祸远离！（边说边从他脚上取下蓝莲花花环，嘲弄地）原谅我，夫君，我以为台上是摩那罗摩，才用蓝莲花当做镣铐。

（林女惊恐的走开，站定）

国　　王　（突然站起来，看到婆森德迦和摩那罗摩，自语）怎么！王后认出我来了？（做尴尬状）

商羯利底亚耶尼　（看着大家，微笑着）哎呀！这出儿戏怎么演得走了样？我们这种身份的人呆在这里可不合适。（下场）

国　　王　（自语）从未见过她发这么大脾气。这种境况下恐怕她难消怒气。（思考）那我就这么做吧。（大声地）我的王后，别生气。

仙 赐 后　夫君，哪一个生气了？

国　　王　怎么！你没有生气？

你的一瞥仍爱意缠绵，怒火却时隐时现；

你的言语仍柔情蜜意，却字字声音颤抖；

你的叹息虽深藏心底，胸脯却起伏不定；

你的怒气虽努力克制，却山雨欲来心惊。【十三】

（跪倒在她脚下）原谅我，原谅我。

仙 赐 后　林女，我的夫君以为你生气了，不停地说“原谅我，原谅我”，求你谅解。来，走近点儿。（说着抓着她的手，拉到近处）

林　　女　（惊恐地）殿下，我什么都不知道。

仙 赐 后　什么，林女！你什么都不知道？让我来教教你。因提婆梨迦，把她绑了。

婆森德迦　夫人，今天是月圆节，我的朋友为了让您开心，亲自登台表演。

仙 赐 后　看你们这般行为，真令人发笑。

国　　王　我的王后，不要胡思乱想！你看——

为何你新月般的修眉无缘无故地紧紧皱起？

为何你颤抖的双唇似风打的般豆时婆迦花？

更何况你那剧烈起伏的胸膛压弯了杨柳腰，

暂息怒火！我设计了这个小花招博你一笑。【十四】

我的王后，请原谅，请原谅！（跪倒在她的脚下）

仙 赐 后 姑娘们，戏演完了。来吧，咱们进去。（下场）

国 王 （向四周看）怎么！王后就这么走了，毫无宽恕之意？

王后和爱人双双站在我面前各具表情，

一个眉心郁结珠汗淋漓凶相现怒冲冲，

一个秀目转动惊恐不定瞪羚般乱扑腾，

这真让我左右为难又是害怕又是心动。【十五】

现在我先回去，想想法子求得王后的宽恕。

（全体退场）

——第三幕终

第四幕

插 曲

（摩那罗摩上场）

摩那罗摩 （难过地）想想王后那无休止的怒火！她为何一点儿都不可怜我亲爱的朋友林女，把她囚禁了这么长时间？（流泪）和囚禁的不幸相比，再无望见到国王让可怜的姑娘更加痛苦不堪。她如此伤心绝望，今天我费了很大力气才阻止她自杀。我刚才和婆森德迦说了，请他去禀告国王。

（甘遮那摩罗上场）

甘遮那摩罗 怎么回事，我到处寻找商羯利底亚耶尼夫人，还是找不到她？（向四周看）好吧， 摩那罗摩在那边，我也问问她吧。（走近）摩那罗摩你知道商羯利底亚耶尼夫人在哪儿吗？

摩那罗摩 （向四周看，擦掉眼泪）哦，甘遮那摩罗！我见过她。你找她有什么事？

甘遮那摩罗 摩那罗摩，今天昂迦罗婆蒂母后派人送来一封信。王后读了信后不住流泪，十分难过。所以我想把夫人找来给王后宽宽心。

摩那罗摩 可是，亲爱的，那信写了些什么？

甘遮那摩罗 是这么写的："我妹妹也像你的母亲一般，她的丈夫坚铠王就像你的父

亲。为何我要对你如此说？因为他已经被可恶的羯陵伽王囚禁了一年有余，而你的丈夫国力强大又与之为邻，听到这件事后却袖手旁观，这样做十分不妥。”

摩那罗摩 可是，亲爱的甘遮那摩罗，是谁给王后念了这封信？国王早就下令，谁都不能跟王后讲这件事。

甘遮那摩罗 我悄悄看这封信的时候，王后从我手中夺走了信，自己看了。

摩那罗摩 那你快去吧。王后和夫人就在那边的象牙亭子里。

甘遮那摩罗 我这就去见王后。（下场）

摩那罗摩 我离开林女有好一阵儿了。可怜的姑娘已彻底厌倦了生命。可怕的事情随时可能发生。我赶快去看看她。（下场）

——插曲终

（仙赐后上场，落座，神情痛苦；商羯利底亚耶尼和随从按顺序一同上场，落座。）

商羯利底亚耶尼 公主，别伤心了。优填王不是那样的人。当他知道你的姨夫遭逢如此困境，怎么会无动于衷呢？

仙赐后 （流泪）夫人，您太天真了。他现在和我都没了关系，和我的亲戚还有何关系呢？我母亲给我写信有她的道理，可是她还不知道仙赐已经和以前不一样了。您可是亲眼见到了林女那件事。怎么还会说出这样的话呢？

商羯利底亚耶尼 就因为我亲眼所见，我才这么说。月圆节那天他确实是开了个玩笑寻寻开心。

仙赐后 夫人，你说对了，他就是拿我寻开心，我在您面前羞愧得无地自容。算了，说这些有什么用呢？就是因为这样的偏爱，我才陷入了现在的境地。（哭泣）

商羯利底亚耶尼 莫要哭了，公主！优填王不是这样的人。（向四周看）他正过来驱散你的悲伤。

仙赐后 不过是夫人您一厢情愿。

（国王和婆森德迦上场）

国王 亲爱的朋友，有什么办法能把那亲爱的姑娘放出来？

婆森德迦 亲爱的朋友，别再沮丧！我告诉你个法子。

国王 （高兴地）亲爱的朋友，快说——快，快！

婆森德迦 陛下，在和敌人无数次的战斗中，您的双臂显示出力大无敌；更何况，您还拥有象军、骑兵、步兵所向披靡。现在就调动您的全部军队围困后宫，把林女解救出来。

国　　王 亲爱的朋友，你说的不可能做到。

婆森德迦 怎么不可能？后宫里除了驼背、矮子和老管家，没一个正经男人。

国　　王 （不屑地）你这个傻瓜！为何胡言乱语？除了赢得王后的好感，没别的法子救她出来。告诉我如何赢得王后的好感。

婆森德迦 陛下，斋戒一个月。这样就能安抚这位“愤怒的天后”[①]。

国　　王 （大笑）别开玩笑啦。告诉我如何能安抚王后。

是勇敢地站在她面前，笑着搂住她的脖颈，
还是用无数甜言蜜语，哄她喜笑颜开心动，
还是跪倒在石榴裙下，一动不动低声下气，【一】
天啊，天啊，我不知如何使王后回心转意。

来吧，我们直接去王后那里。

婆森德迦 陛下，您去吧；可我才刚刚脱离了囚禁之苦，我还是别去了。

国　　王 （大笑，搂住他的脖子，使劲儿拉他回来）来吧，傻瓜，来吧。（边走边看）王后坐在那边的象牙亭子里。我这就过去。（尴尬地走近）

（仙赐后没精打采地站起来）

国　　王 为何起座离席？不要因我打扰你。

无需为我站起，令杨柳细腰乏力，
你的随意一瞥，足使我心醉情迷，
为何刻意谦恭，却让我尴尬不已。【二】

仙　赐　后 （看着他的面孔）夫君，你看上去有些尴尬？

国　　王 我的爱人，我确实有些尴尬。因为，虽然你亲眼看到了我的冒犯，我还是决心请你息怒。

商羯利底亚耶尼 （指着一个座位）陛下，请落座吧。

国　　王 （指着一个座位）请往后坐这里。

（仙赐后坐在地上）

---

① “愤怒的天后”：指湿婆的另一位夫人难近母，只有通过斋戒和供奉带血的祭品才能获得她的垂青。

国　　王　怎么！王后坐在了地上！我也坐在那儿。（坐在地上，双手合拢行礼）原谅我，我的爱人，原谅我。我在你面前如此低声下气，为何你却更加恼怒？

目光迷人的你啊，眉头不皱却止不住哭泣，
嘴唇未剧烈颤抖，叹息之声却源源无止息，
你噤声不发一言，却始终心事重重脸儿低，
你强自压抑怒气，正如一记闷棍将我重击。【三】
原谅我，我的爱人，原谅我！（说着跪倒在她的脚下）

仙 赐 后　你一定十分开心。为何还要折磨一个不幸的人呢？起来吧！这儿有谁生气了？

商羯利底亚耶尼　请起吧，陛下！这么做又有何用？其实，她伤心难过另有情由。

（商羯利底亚耶尼向国王耳语）

国　　王　（大笑）要是这样，就无须难过了！我知道此事，只是一直没有言明，想着等事情办成，再向王后道贺。否则，我怎能对坚铠王的事儿无动于衷？好吧，几天前已传来他的消息。这就是发生的一切。

维羯衍犀那率军进攻边境，
万恶的羯陵伽王末路途穷，
登时奔逃退缩到要塞之中，
籍土墙做屏障已无险可凭。【四】
他身陷如此困境，
如上所述他已无还手之力，武士侍从纷纷不敌，
他的象军骑兵步兵被歼灭，军力枯竭倾覆在即，
今明两日大军将四面进攻，瞬时间将要塞占领，
王后你不久即会听闻捷报，羯陵伽王或降或死。【五】

商羯利底亚耶尼　公主，我从开始就对你说："优填王怎会袖手旁观不还以颜色？"

仙 赐 后　这样的话，我很开心。

（看门人上场。）

看 门 人　向陛下致敬！维羯衍犀那和坚铠王的管家在门口求见，他们眼里闪着喜悦之色，急着来报告好消息。

仙 赐 后　（微笑着）夫人，我猜，夫君完全满足了我的愿望。

商羯利底亚耶尼　我可是一直偏向优填王，就不用再说什么了。

国　　王　快他们进来。

看 门 人　遵命。（下场）

（维羯衍犀那和毗那衍婆苏上场）

维羯衍犀那　管家阁下，说实话，一想到今天将见到圣上，我感到无比狂喜。

毗那衍婆苏　维羯衍犀那，这理所应当。因为——

平日里侍从见到圣上也心中高兴，

更何况他歼灭敌人大军履行圣命。【六】

两　　人　（走近）向陛下致敬！

（国王拥抱两人。）

毗那衍婆苏　陛下，向您道贺。

维羯衍犀那谨遵圣命征服强敌立下大功，

杀死万恶的羯陵伽王助我主公重掌国柄。【七】

仙 赐 后　哦，夫人，您认得这位管家吗？

商羯利底亚耶尼　我怎么会不认得他呢？那封信就是你姨母托他转送来的呀[①]。

国　　王　太棒了！维羯衍犀那成就大功一件！

（维羯衍犀那跪在他的脚下。）

国　　王　王后，向你道贺！坚铠王已经夺回了他的王国。

仙 赐 后　（高兴地）我太高兴了。

婆森德迦　在这个王室欢庆的时刻，有几件事一定要做——（指着国王做弹维纳琴状）向老师致敬；（展示他的圣线[②]）款待一位婆罗门；（暗示林女）开释所有的囚犯。

国　　王　（背着仙赐后打了个响指）太对了，朋友，太对了！

婆森德迦　殿下，你怎么不下命令呢？

仙 赐 后　（看着商羯利底亚耶尼，微笑着）这个无赖这么说着就把林女放了。

商羯利底亚耶尼　囚禁那个可怜的女孩儿又有何好处？

仙 赐 后　按夫人您的意思办吧。

商羯利底亚耶尼　要是这样，我现在亲自去把她放出来。（下场）

---

① 剧中并没有提到这个细节。

② 印度婆罗门种姓的男人一种成人礼仪式，把一条棉线打结后斜套在身上，这条线叫做圣线，是婆罗门种姓的标志。

毗那衍婆苏 坚铠王还让我转达这个消息："由于您的帮助诸事都如愿以偿。因此我的生命是属于您的。您有权力随意处置。"

（国王站着，谦逊地低下头）

维羯衍犀那 陛下，坚铠王对您深切的感激之情无法形容。

毗那衍婆苏 （继续说）"我虽将妙容许配给你，却因她失踪，我们不幸未能结成姻亲，但是这种不幸由于你和仙赐缔结良缘而改变。"

仙　赐　后 （流泪）尊敬的管家，我的表妹如何失踪的？

毗那衍婆苏 公主，万恶的羯陵伽王攻来之时，后宫的眷属东奔西逃，我幸好看到她，想着是非之地已不可久留，便带着她来投奔优填王。后来，出于别的考虑，我托文底耶王照料她后就离开了。不想我返回之时发现，不知哪里的敌人已将彼处与文底耶王一起扫荡一空。

国　　　王 （微笑着）维羯衍犀那，你怎么说？

毗那衍婆苏 我四处寻她，却始终不见踪影。从那时起直至今日，没人知道她在那里。

（摩那罗摩上场。）

摩 那 罗 摩 殿下，那可怜的姑娘就要死了！

仙　赐　后 （流泪）你怎么知道妙容的命运？

摩 那 罗 摩 我自然不知道妙容的命运，我说的是林女。她喝了伪装成美酒的毒药，马上就要死了。我赶来禀报。殿下，请救救她！（跪倒在她脚下，哭泣）

仙　赐　后 （自语）天啊，天啊！林女这件事儿让我顾不得为妙容悲伤。世上人心难测。他们说不定会错怪于我。（痛苦地，大声道）摩那罗摩，赶快把她带来。国王在龙国学过解毒之术，是这方面的高手。

（摩那罗摩下场。）

（林女由摩那罗摩扶着上场，显示出中毒的症状。）

林　　　女 哦，摩那罗摩，为何你将我带入黑暗之中？

摩 那 罗 摩 （绝望地）天哪，天哪！毒药夺走了她的视力！（看着仙赐后）殿下，快，快！救救她，救救她！毒药已经发作。

仙　赐　后 （痛苦地，拉过国王的手）夫君，快来，快来！这可怜的姑娘马上就要死了。

毗那衍婆苏 （凑过去看）她看上去太像主公的女儿妙容了。（对仙赐后说）公主，这姑娘从哪里来的？

仙　赐　后　阁下，她是文底耶王的女儿。维羯衍犀那杀死了文底耶王，把她带了回来。

毗那衍婆苏　怎么会是他的女儿？她是我们国王的女儿。天啊，我完了，我真是个不幸的人！（跌倒在地，后站起）公主，这是妙容，你的表妹。

仙　赐　后　夫君，救救她，救救她。我的表妹快死了！

国　　　王　振作一点儿，振作一点儿！让我们看看。（自语）

天啊，噢，天啊！

蜂儿寻莲蕊

琼浆露甘甜

忽遭严霜摧

运蹇难如愿。【八】

（大声）摩那罗摩，问问她是否还有知觉？

摩那罗摩　亲爱的，你还有知觉吗？（哭泣着，又摇了摇她）亲爱的，我问你还有没有知觉？

妙　　　容　（含糊不清地）是的，是她看到了国王，不是我——（这句话说道一半就跌倒在地）

国　　　王　（流着泪，自语）

她一双眼儿紧闭——我顿觉昏天黑地，

她昏晕气塞喉咙——我张口难发一声，

她奄奄气息全无——我周身僵硬麻木，

毒药作用她身上——却令我痛断肝肠。【九】

仙　赐　后　（流着泪）妙容，起来，起来！看呀！国王就站在这里。怎么？她已经失去知觉？我无意之中犯了什么错，你生气了，不和我言语？原谅我吧，原谅我吧！起来，起来！我不会再做错了。（向上看）啊，邪恶的命运！我做错了什么，让我目睹表妹受如此的痛苦！（倒在妙容身边）

婆森德迦　亲爱的朋友，你怎么失魂落魄地站在那儿？没时间伤心绝望。毒药发作很厉害。赶快把你的本事使出来。

国　　　王　你说的对。（看着妙容）此时此刻我确实有点儿六神无主。我现在就救她性命。水，拿水来！

婆森德迦　（下场后返回）陛下，水在这里。

（国王走上前，将手放在妙容身上，做念诵咒语状。妙容缓慢地起身。）

仙　赐　后　夫君，我表妹活过来啦。

维羯衍犀那　啊，国王本领高强！

毗那衍婆苏　啊，国王的威仪和法术无敌！

妙　　　容　（慢慢坐起来，做打哈欠状，忧郁且含糊不清地）摩那罗摩，我睡了好长时间。

婆森德迦　我亲爱的朋友，你让我们见识了你的医术。

（妙容爱恋地看着国王，羞怯地垂首而立。）

仙　赐　后　（高兴地）夫君，她为何看起来还不大对劲儿？

国　　　王　（微笑着）

她的视力还未恢复，言语含混不清，
全身战栗香汗淋漓，身体不住晃动，
阵阵颤抖痛苦不堪，胸口起伏不定，
可见毒药尚未根除，仍在发挥作用。【十】

毗那衍婆苏　（对妙容说）公主，我是您父亲的侍从。（跪倒在她脚下）

妙　　　容　（看着他）怎么，这是管家毗那衍婆苏？（流着泪）天啊，我的父亲！天啊，我的母亲！

毗那衍婆苏　公主，不要哭了！你父母都很好。在优填王的帮助下我们已经复国。

仙　赐　后　（流着泪）过来，你这个不吐真言的姑娘！现在我们要叙叙姐妹之情。（搂住她的脖子）现在我才开心呢。

婆森德迦　夫人，您拥抱了表妹就这么心满意足，可怎么忘了向医生表示表示。

仙　赐　后　婆森德迦，我可没忘。

婆森德迦　（微笑着对国王说）医生，伸出手来。我去把表妹的手弄来，给你作为谢仪。

（国王伸出手，仙赐后将妙容的手放在他的手里。）

国　　　王　（把手缩回来）我和她有何关系？现在好不容易才和你重归于好。

仙　赐　后　你有何权利拒绝呢？她父亲已将她许配给你。

婆森德迦　陛下，应当服从王后。不要违了她的心意。

（仙赐后将国王的手用力拉过来，把妙容的手交给他。）

国　　　王　（微笑着）王后心意已决。我们又怎能违背呢？

仙　赐　后　夫君，除了此事还能为你做些什么呢？

国　　王　除了此事我还有何奢求呢？看——
坚铠王光复故国重掌每寸土地，
怒不可遏的你又对我温言软语，
你表妹妙容起死回生与你团聚，
我的爱人，我现在还有何奢欲？【十一】
再祈祝——
愿因陀罗降下祈望的甘霖滋润大地五谷丰登，
愿杰出的婆罗门献祭谨遵仪轨赢得众神恩宠，
愿正直的人们紧紧联合在一起直到地裂天崩，
愿根深蒂固不堪的恶言秽语消失得无影无踪。【十二】
（全体退场。）

——第四幕终

《妙容传》全剧终



附录二：

璎珞传

出场人物表

舞台监督

优　填　王　犊子国国王，剧中男主人公

婆森德迦　宫廷弄臣，优填王的密友

负　轭　氏　犊子国宰相

卢　蒙　温　犊子国大将军

跋婆罗毗耶　优填王的管家

毗阇衍瓦尔曼　卢蒙温手下的将军

婆苏菩提　狮子国宰相

娑婆悉底　优禅尼来的魔法师

海　　女　真名为璎珞，狮子国国王的女儿，剧中女主人公

仙　赐　后　阿般提国王大军的女儿，优填王的王后

首商迦多　侍女，林女的密友

甘遮那摩罗　王后的贴身侍女

摩达尼迦　王后的侍女

库多罗蒂迦　王后的侍女

尼补尼迦　王后的侍女

婆巽陀罗　优填王的女看门人

吟唱诗人和王后的随从

第一幕

序　幕

那堪酥胸沉甸甸，
不时将腰儿压弯，
合理天踮起脚尖，
手中鲜花撒向大自在天。
猛然见三只神目[1]爱意闪，
顿时周身战栗香汗淋漓，
一阵阵颤抖着娇羞难掩，
朵朵花半途落下纷纷乱。
愿合理天的鲜花保佑你们！【一】
再祝，
尝忆初会大自在天，
本情切切急急向前，
却羞答答扭身回转，
众女眷殷殷齐相劝，
才款款行到他面前，
初见新郎惶恐不安，
毛发竖立心惊胆战，
被他笑着拥入怀间。
愿合理天赐福于你们！【二】
又祝，
愿大自在天保佑你们！
大自在天笑声朗朗，
将摧毁祭祀[2]之事向合理天细说分明：

① 传说中湿婆神额头上生有第三只神目，具有强大的威力。神目中喷射出的神火可以毁灭宇宙中的一切。
② 湿婆神曾娶达刹之女萨蒂为妻。达刹一直疏远湿婆夫妻，有一次达刹举办盛大的祭祀，邀

三神目不住扫视怒焰奔腾，
霎时间熄灭三处祭火熊熊；
伽那诸神一拥而上，
夺走祭司的包头巾，
唬得诸人跌倒地上；
达刹[1]吓得连声赞颂，
他的妻子哀哭声恸，
众神纷纷四散逃命。【三】
更祝，
愿众星之主[2]得胜，
向诸神虔诚致敬，
愿杰出的婆罗门远离灾祸，
愿大地五谷丰登，
愿伟大的国王[3]光华万丈如月明！【四】

——祝辞终

舞台监督 不必再多说了。今天是“春节”这一盛大节日，喜增国王座下各藩国的诸侯们，齐聚在国王的莲花足下。他们请我来，对我说：“我们听有传言说喜增国王陛下新作一剧，唤作《璎珞传》，剧情别出心裁，可惜从未见其在台上搬演。皇帝陛下令所有臣民满心欢喜，出于对他的敬重，今天特请你们精心搬演此剧，此番恩惠令我们不胜感激。”那么，先容演员装扮起来，再来满足各位的要求。（在舞台上绕了几圈并环顾四周）相信现在我把观众的心思都吸引到观剧上来了。

因为，

喜增皇帝作诗才华横溢，

请宇宙中所有神祇出席，唯独不邀请湿婆神，萨蒂对此很不满，到场与其父理论，却招来众神祇对湿婆的侮辱，她愤而投火自焚。湿婆得到消息后伤心欲绝，率领随从捣毁了达刹的祭祀。这节诗即描写了湿婆捣毁祭祀的场景。

① 据《往世书》记载，达刹为梵天之子，印度教中古老的创造神之一。他的女儿萨蒂是湿婆神的第一任妻子。

② 众星之主：指月亮。

③ 伟大的国王：即戒日王。印度塔内萨尔王国普湿婆提王族第六代国王。音译曷利沙（Harsa）、曷利沙伐弹那（Harsavardhana），意译为喜增王。

诸位观众妙解堪为知音，
优填王故事早流传当世，
台上演员技艺独步当今，
此番演出必将功德圆满，
全赖上述所言更兼好运！【五】

我现在就回家，叫内子演奏乐器，开始表演。（在舞台上绕了几圈，向化妆室看去）这就是我的住所。我这就进去。（进入）太太，到这边儿来。

女 演 员 （上场）老爷，我来啦。有什么我该做的尽管吩咐吧。

舞台监督 太太，各藩国的诸侯们都急等着看《璎珞传》呢。赶快换上戏装。

女 演 员 （长叹一声，沮丧地）老爷，您现在无忧无虑，跳跳舞又何妨？可我却正犯愁呢。我就一个女儿，您还要把她远嫁到外国去。我整天心神不宁，想着她和咱们女婿的婚礼会是什么样儿，对自己的事都没心思，别说跳舞了。

舞台监督 好太太，别因为新郎远在外国就如此沮丧，你看！
即使在偏远小岛，大海深处，或世界尽头，
命运的眷顾总能带来渴望之物让我们拥有。【六】

（幕后）说得好，婆罗多的儿子[1]，毫无疑问，就是这么回事。（背诵“即使在……”一段）

舞台监督 （倾听，高兴地）好太太，这肯定是我弟弟，已经扮成负轭氏，就要上场了。来，咱们也去装扮起来。（两人退场）

——序幕终

插 曲

（负轭氏上场）

负 轭 氏 正是如此，毫无疑问。（重复“即使在……”一段）若非如此，狮子国的公主，那位我因坚信先知的预言而为圣上娶回来的姑娘，如何能在座船失事沉入海中之时，抓住一块木板逃生？若非如此，她又如何能在那

① 印度戏剧学著作《舞论》中提到，梵天创造了戏剧吠陀之后，命婆罗多牟尼和他的一百个儿子成为戏剧家，进行戏剧表演。因此，此处舞台监督被称作“婆罗多的儿子”。

种情势下被从狮子国[1]归来的憍赏弥商人救下，又因那串宝石项链认出了她的身份，将她送到我这里。（高兴地）幸福昌盛总能眷顾圣上。（沉思）而我，恭恭敬敬地将她交给王后照看也是恰当之举。我听说管家跋婆罗毗耶和狮子国的宰相婆苏菩提也从海中逃生，已上得岸来，与征讨拘萨罗国王的卢蒙温将军会合。如此，圣上的目的已基本实现，我却仍然不安；确实，身为臣子令人痛苦，因为——

主公运隆上苍眷顾，

此事成功确定无误，

本人此番自作主张，

忧心忡忡畏惧圣上。【七】

（幕后人群喧闹声）

负　轭　氏　（倾听）哦！前面响起人们的掌声，鼓声柔和甜蜜，伴着美妙的歌声，渐渐传播开来。我猜国王已经前往宫殿，去观看“爱神节”[2]百姓们热情高涨的庆祝活动。啊！国王已经走上了大殿！

恍若爱神持着鲜花弓箭，

优填王终止战神般征伐，

臣民爱戴罗蒂[3]与春天[4]伴身边，

期待自己的盛会急急走向前。【八】

我先回转住所，考虑如何完成余下的事务。（下场）

——插曲终

（国王上场，坐下，身着节日盛装。婆森德迦同上。）

国　　王　（面带喜悦）朋友，婆森德迦。

婆森德迦　听候吩咐，陛下。

国　　王　国家的敌人已尽数消灭；

官府的事务已托付忠臣贤宦；

我的子民得到适当的保护，远离烦恼；

---

① 狮子国：即僧伽罗，僧伽罗是斯里兰卡的古代名称，意译为狮子国。

② 爱神节：即 Holi，印度今日之洒红节，据传说大神湿婆睁开了第三只眼将爱神烧成灰烬，人们会在节日上祭祀爱神。

③ 罗蒂：爱神的妻子。

④ 婆森德迦婆森德迦的名字 Vasantaka，与春天之神的名字相同。婆森德迦深得国王的喜爱，此处一语双关。

光辉王[1]之女成为我的妻，还有春天和你陪伴；
有了这一切，让迦摩天[2]以他的名义心满意足！
这盛大的节日庆典是为我而举办。【九】

婆森德迦　（快乐地）哦，朋友，是这样的。不过，我倒觉得这盛大的节日庆典既不属于您也不属于迦摩天，而是属于我，那个我亲爱的朋友刚刚提到的婆罗门。（向前看）我们还说这些干什么呢？快看"爱神节"的盛大庆祝活动有多美，微醺的漂亮女人们手持吸水筒[3]，水流喷射而出，纷纷射向舞蹈的人群，真让人感到有趣；在喧闹的鼓声伴随下，每条街口都回荡着掌声，多么令人心动；四处撒落的洒红粉将各个角落都染成黄红两色。

国　　王　（愉快地向四周看去）啊，人们的兴致达到了高潮！因为，
成堆香粉撒落各处，
番红花粉为天空涂上金色曙光，
黄金首饰光华灿烂，
无忧花环沉甸甸欲将头颈压弯，
锦衣华服炫耀财富，
远远胜过财神所有的珍玩宝藏，
百姓仿佛沐浴金水，
慉赏弥全城上下尽皆染成金黄。【十】
更兼，
庭院中喷泉汩汩淹没地面，
一众人踩踏纷纷嬉戏泥中，
妇女们颊上簌簌落下朱粉，
染红脚印令地面尽皆嫣红。【十一】

婆森德迦　（向前看去）亲爱的朋友，看，还有呢，那边嬉笑着的妓女们，一被那些青年男子手中吸水筒喷出的水射中，就发出嘶嘶的尖叫声，真是迷人啊。

国　　王　（看着）朋友，你说得对。因为——
香粉弥漫周遭雾霭沉沉，

① 光辉王：阿般提国王，又名大军。
② 迦摩天：印度神话中的爱神。
③ 吸水筒：一种形似打气筒的射水器具，在古代印度人们用这种工具在洒红节上互相喷水嬉戏。

珠宝闪烁众女隐约可见，
手举吸筒恰如蛇之风帽，
恍惚之间似回龙宫地府。【十二】

婆森德迦 （观看）朋友，看，看！那不是摩达尼迦，和库多罗蒂迦一起，跳着春之舞，春情荡漾，脚步踉跄，朝这边来了。
（两个侍女上场，跳着爱意缠绵的舞蹈，吟唱着双韵调。）

摩达尼迦 （唱到）
南风啊，迦摩天的可爱使者轻轻吹拂，
吹得芒果树花蕾满树含苞待放，
吹得女人们持重之心松懈堤防。【十三】
队队少女映着香榄无忧[①]炫芳菲，
盼与情人相会焦急难耐损憔悴。【十四】
更兼——
迷人春色亦柔软了男人的心底，
令迦摩天的鲜花弓箭所向披靡。【十五】

国　　王 （看着）啊，她们欢愉的激情真是美妙又热烈！因为——
纵使酥胸沉甸甸压得纤腰欲折，
秀发披散乱蓬蓬厌弃花环美色，
醉少女一对脚镯踝上加倍急鸣，
珠链随身体晃动不住击打前胸。【十六】

婆森德迦 嘿，朋友，为了庆祝盛大的“爱神节”，我也到侍女们中间去跳跳舞。

国　　王 （微笑着）朋友，去吧。

婆森德迦 谨遵陛下旨意。（起身，在两侍女当中跳舞）摩达尼迦，库多罗蒂迦！你们也教教我这个查查利舞。

两　　人 （大笑）傻瓜啊，朋友，你真不可救药，这可不是查查利舞

婆森德迦 那它到底是什么？

摩达尼迦 这叫做双韵调[②]。

---

① 香榄无忧指香榄树与无忧树，印度两种常见树木。传说中少女口含美酒喷于香榄树上可以使其开花，她的左足碰到树干则使无忧树开花。
② 此处原文为 Dvipadi Khanda，是音乐词汇，意译为双韵调；Khanda 有另一意思“糖”，此处婆森德迦贪吃无知，以为 Dvipadi Khanda 是一种糖，所以有后面的一问。

婆森德迦 （开心地）这个是做甜肉或者糖球用的？

摩达尼迦 （大笑）倒霉蛋，才不是呢，这是用来吟唱的。

婆森德迦 （不屑地）是用来吟唱的！那就和我没半点儿干系。我还是回到我亲爱的朋友身边吧。（准备离开）

两人 （抓住他的手）来吧，咱们一起玩玩。婆森德迦，你要去哪儿啊？（她们用各种方法拉住他）

婆森德迦 （用力将手挣脱，向国王跑去）朋友，她们非要我跳舞，不，不，我被捉弄了，得赶快跑掉。

国王 做得好。

库多罗蒂迦 摩达尼迦，我的朋友，我们确实玩儿了好长时间了。来，咱们把王后的旨意禀告国王陛下。

摩达尼迦 朋友，就这么办。

两人 （向前走近）胜利，胜利属于国王陛下！陛下，王后有旨——（话说到一半做羞愧状）不，不，敬呈——

国王 （微笑着，显出敬意）摩达尼迦，“有旨”听起来很动听，特别是在今天的“爱神节”上。说吧，王后有什么旨意？

婆森德迦 噢，奴才养的，竟敢说王后有旨！

两人 这是皇后殿下的请求——今天我需去摩迦兰达[①]花园，祭祀无忧树下的爱神像。我的夫君也应同去。

国王 （开心地）朋友，确实应该说节日一个比一个盛大。

婆森德迦 朋友，那就起来吧。我们这就去，我这个婆罗门到那儿还可以得些礼物。

国王 摩达尼迦，去告诉王后我这就去摩迦兰达花园。

两人 遵旨。（下场）

国王 朋友，来，咱们下去吧。

（两人做从宫殿走下来状。）

国王 朋友，头前引路去摩迦兰达花园。

婆森德迦 遵旨。陛下，请走这边。

（两人在舞台上绕了几圈）

婆森德迦 （向前看）朋友，摩迦兰达花园到了。来，咱们进去。（走进去）

---

① 摩迦兰达：意思为蜜糖。

婆森德迦 （惊讶地看着四周）看，朋友，看。从摩罗耶山吹来的南风摇动芒果树盛开的花朵，吹起的花粉厚厚地成了华盖；布谷鸟的美妙叫声在耳畔响起，陶醉的蜜蜂嗡嗡轻哼混杂其中；看来摩迦兰达花园确实已做好准备欢迎陛下的到访，所以请陛下驻足一观。

国　王 （向四周看）啊，摩迦兰达花园真是可爱！因为，这里，

嫩芽初绽闪着珊瑚光泽微微泛红，
群蜂飞舞哼着悦耳小曲窃窃私语，
南风吹拂摇着簇簇枝叶前后摆动，
这处树丛仿佛饮了美酒醉态可掬。【十七】

更兼，

一口口美酒喷洒在树根上，
仿佛和着香榄落花的幽香，
纵然黄兰今日已久久绽放，
月亮脸的少女仍桃腮晕红，
用脚轻踢无忧树踝环相撞，
叮叮作响引群蜂争相模仿。【十八】

婆森德迦 （倾听）朋友，那不是蜜蜂在模仿脚镯的声响，恰恰是王后侍从们的脚镯响叮当。

国　王 朋友，你说得对。

（此时仙赐后身着华服，甘遮那摩罗和海女手持祭祀用品上场。）

仙赐后 甘遮那摩罗，头前带路，去摩迦兰达花园。

甘遮那摩罗 王后，请走这边。

仙赐后 （在舞台上绕了几圈）甘遮那摩罗，从这里到我们要祭祀迦摩天的红色无忧树还有多远？

甘遮那摩罗 主人，马上就到了。殿下还没有看到吗？这就是殿下最喜爱的风车藤，多么可爱啊，总是鲜花绽放。那个是双瓣茉莉，国王陛下一直盼着它能盛开呢。再远处就是殿下要举行祭祀的红色无忧树啦。

仙赐后 来吧，我们赶紧过去。

甘遮那摩罗 这边，主人，这边。

（所有人在舞台上绕了几圈）

甘遮那摩罗 殿下，您要举行祭祀的红色无忧树到了。

仙 赐 后 把祭品呈上来。

海 女 （走近）主人，祭品都已齐备。

仙 赐 后 （看着她，自语）啊，我的侍从真是粗心。这么久以来我一直小心谨慎不让他俩碰面，难道今天就让他见到了？好吧，我这么说。（大声地）噢，海女，你怎么来了？侍从们都在“爱神节”的庆典上，你来这儿就没人照料八哥了。赶快回去。还有，把全部祭品都交给甘遮那摩罗。

海 女 遵旨。（走出几步，自语）我已经把八哥交给首商迦多照料。我也想看看祭祀，瞧瞧这里祭祀那无形的神[1]是不是和在父王的后宫中一样，还是有什么不同。我藏起来偷偷看一看。等到开始祭祀的时候，我也采些花儿祭拜一下神圣的大神。（做采花状）

仙 赐 后 甘遮那摩罗，把爱神像放在无忧树下。

甘遮那摩罗 遵旨。（按照吩咐做了）

婆森德迦 朋友，脚镯声停了，我估摸着王后已经到了无忧树下。

国 王 （向前看）你猜对了，朋友。看看王后，她——

肃立神像侧，
形似爱神弓，
纤弱似娇花，
苦行损细腰。【十九】

来吧，我们过去见她。（走近）亲爱的仙赐。

仙 赐 后 （看到）啊，是夫君！胜利属于圣上！夫君请坐这里。

（国王坐下。）

甘遮那摩罗 主人，红色无忧树已用您亲手研磨的番红花颜料装饰好，请开始祭拜吧。

仙 赐 后 呈上祭品。

（甘遮那摩罗呈上祭品，仙赐后祭祀。）

国 王 我亲爱的——

新浴后容颜明媚，
红花浸染的衣缘熠熠生辉，
你那里祭拜爱神，

---

① 无形的神：指迦摩天，爱神。

恰好似绿树柔枝生出嫩叶，
经细雨滋润犹显清净高洁，
光彩照人似番红花般无邪。【二十】
又兼，
挥素手忙碌祭祀爱神，
轻抚无忧树长出新枝。【二十一】
更兼，
爱神今日定会长吁短叹，
无形缘何能得纤手轻抚。【二十二】

甘遮那摩罗　主人，爱神祭拜过了。现在请礼拜您的夫君。

仙　赐　后　把鲜花和檀香木拿过来。

甘遮那摩罗　主人，都在这里了。

（仙赐后向国王礼拜）

海　　　女　（拿着鲜花）噢，天哪！噢，天哪！我怎么耽误了这么长时间，光顾着多采些花了！我现在就躲到黄荆树丛后去看看。（躲藏好，惊奇地向外看）啊，现在！手持鲜花弓箭的神现身在接受祭拜。可是在父王的后宫，我们只祭拜他的画像。我也站在这儿，祭拜一下神圣的迦摩天。（奉献鲜花）向您致敬，迦摩天！愿您的现身赐福与我！（说着，鞠躬）该看的都看到了，我得走了，免得被人发现。（走开几步）

甘遮那摩罗　尊敬的婆森德迦，来，请您也接受一份吉祥的礼物吧。（婆森德迦走近）

仙　赐　后　（献上檀香油膏、鲜花和饰品之后）高贵的人，请接受这份吉祥的礼品。（送上）

婆森德迦　（开心地接过来）夫人祝福您。

（游吟诗人幕后吟唱）
金乌西斜，振余晖光耀西山，
暮霭沉沉，诸王子齐集大殿，
急待拜伏，优填王莲花足下，
美胜莲花，令众人神驰目眩，
恰似月光，黯淡了菡萏风姿，
玉轮初升，细观之欢乐无限。【二十三】

海　女　（倾听，欣喜的回头，恋恋不舍地看着国王）啊，这样！这是优填王，父亲将我许配的那个人。（深深叹息）那么，尽管现在屈于人下，看到他，我的生活又有了指望。

国　王　怎么！咱们全神贯注忙于祭祀，连夕阳西下都没有注意到。一天就要结束了，我的王后，看，

群山高耸东方渐露白色透出明月掩映，

正如可爱女子面色苍白夫君深藏心中。【二十四】

王后，起身吧，我们回宫。

（所有人起立，在舞台上绕了几圈。）

海　女　啊，王后起身了。好吧，我也得赶快走了。（恋恋不舍地看着国王，叹息）噢，天哪！天哪！我想多看看这个人都不能，可怜的人！（盯着国王，下场）

国　王　（在舞台上绕了几圈）

你的莲花脸胜过月亮光芒，

莲花赧颜，瞬间花容失色；

你后宫姬妾随从歌声悠扬，

雌蜂羞愧，缓缓钻入花蕊。【二十五】

（全体退场。）

——第一幕终

第二幕

（首商迦多上场，手提八哥笼子。）

首商迦多　噢，天哪，天哪！我亲爱的朋友海女把八哥笼子交给我，自己跑到哪儿去了？我上哪儿去找她呢？（向前看）啊，是了！尼补尼迦正往这边来。我去问问她。

（尼补尼迦上场）

尼补尼迦　（惊讶地）哦，太神奇了！我想定然是神仙显灵了。我打听清楚了国王陛下的消息，这就去禀告王后。（她在舞台上绕了几圈）

首商迦多　（走近）尼补尼迦，我的朋友，你这是去哪儿？我站在这里，你看都不

看一眼，神魂颠倒地走过去，像撞见了什么神迹？

尼补尼迦 啊，首商迦多！朋友，你猜对了！正是这么回事——他们说国王陛下今天要向从斯里帕尔婆多来的斯里甘多陀娑学习法术，令不在花季的鲜花开放，他打算让最喜欢的双瓣茉莉花朵盛开。我刚刚奉王后殿下之命去询问了此事。你这是去哪儿啊？

首商迦多 去找我亲爱的朋友海女。

尼补尼迦 朋友，我看见你的朋友海女拿着画板，画笔和颜料盒，去了车前草凉亭，好像有点儿心不在焉。你快去吧，我也得去王后那里复命了。（两人下场）

——插曲终

（海女手拿画板、画笔上场，做相思状。）

海　　女 （叹息）我的心哦，高兴起来，高兴起来。整天心心念念一个得不到的人有什么用，除了烦恼忧伤又有何结果？更何况，明知见到他会更加痛苦不堪，你还是渴望再见到那个人，唉，你真蠢啊！噢，无情的心啊，你念念不忘那一面之缘，把和你从小一起长大的人抛在脑后，你羞也不羞？唉，你又错在那里？今天爱神的箭从天而降，把你吓坏了，才会这样。（流泪）好吧，让我来谴责爱神。（双手合十）手持鲜花弓箭的神啊，你征服了所有神仙鬼怪，这样袭击一个女人不害臊吗？（思考）哦，是哦，你是无影无形的。（长长叹息）这是一个不祥之兆，看来我这个不幸的人要死了。（看着画板）那么在有人来这里之前，我将渴望的人画下来，看着他，做我想做的。（努力集中精力，拿起画板，叹气）尽管我的指尖因为恐惧而剧烈颤抖，可没别的办法能见到这个人，我要将他画下来，看看他。（做画状）

（首商迦多上场。）

首商迦多 这就是车前草凉亭了。我这就进去。（进入，向前看，惊讶地）这是我亲爱的朋友海女。可她怎么看都不看我，光顾着画画，好像爱情把她的心给征服了。好吧，我先躲在她的视线之外，看看她画的是谁。（轻手轻脚站在她身后，看了看，高兴地）怎么！她画的是圣上。高贵啊，海女，高贵！是啊，若非在莲花池中，高贵的雌天鹅又如何会快乐！

海　　女 我把他画下来了。可是，我眼中泪水不停滴下来，视线模糊，还是看不

到他。（抬起头，擦干泪水，看到首商迦多，用上衣将画板遮住，微笑着）啊，我亲爱的朋友首商迦多！朋友，坐这儿。

首商迦多　（坐下，夺过画板）朋友，画上的这个人是谁呀？

海　　女　（害羞地）朋友，是迦摩天，现在我们正庆祝“爱神节”呢。

首商迦多　（微笑着）哦，你画得真好！可是怎么看起来画中人有点儿孤单。让我把罗蒂画在他的身边。

（拿起笔，做出画罗蒂的样子，实际上画了海女。）

海　　女　（看着画，生气地）首商迦多，你怎么把我画上去了？

首商迦多　（大笑）朋友，你怎么无缘无故地生气了？你画了爱神，我就画了罗蒂。你这胡乱猜疑的人，说这些有什么用，快告诉我都发生了什么。

海　　女　（害羞地，自语）我的朋友肯定发现了我的秘密。（抓住首商迦多的手，大声说）亲爱的朋友，我感到多么耻辱啊。我不想让人知道这件事情，所以才这样行事。

首商迦多　朋友，别害臊。像你这般珍宝似的女孩儿自然向往嫁给这样的新郎。我会留意不让别人知晓这件事。不过，我担心这只聪明的八哥说不定会吐露你的秘密。她记住了我们谈话的字句，将来可能在任何时候对人讲出去。

海　　女　那我该如何是好？我更加痛苦了。（做相思难耐状）

首商迦多　（将手放在海女的胸口上）冷静些，朋友，冷静些。现在我去湖里采些莲花的茎叶，马上回来。（下场又返回，用莲叶铺成床，莲花茎做成手镯，把剩下的莲叶放在海女胸口上）

海　　女　我的朋友，把莲叶和莲茎手镯拿开。全拿走吧。为何徒然令你自己烦恼？

如我所说——

爱人可望不可及，

依附于人羞辱巨，

吾爱焉能有回报，

唯有一死得逃避。【一】（晕倒）

首商迦多　（同情地）海女，我的朋友，振作一点，振作一点。

（幕后）

脖颈上拖着折断的金色锁链，

脚步疾任那铃铛叮叮响连连，

笼中逃出的猿猴已跳过宫门，
进后宫唬女眷养猴人紧追赶。【二】
此外，
宦官本非男人不顾羞耻逃之夭夭，
矮子惊慌失措一头扎进管家长袍，
侍从们严守在后宫周围尽责尽职，
驼背人唯恐被发现矮身溜之大吉。【三】

首商迦多　（倾听，向前看，然后急忙起身并抓住海女的手）朋友，起来，起来！那只邪恶的猴子正朝这个方向来了。我们躲到藤黄树的树影里，让它过去。（两人照此做了，并向外看）

海　　女　首商迦多，你怎么把画板落下了？要是有人来会看到的。

首商迦多　噢，你可真从容，还管那个画板干什么？现在那只喜欢吃乳酪米饭的可恶猴子，打开笼子放走了八哥，自己也跑了。这只聪明的鸟正飞到别处去。来吧，我们快跟着它。它记住了我们谈话的字句，可能会在任何人面前说出来。

海　　女　朋友，我们就这么做。（在舞台上绕了几圈）
（幕后。）
啊，哦，不可思议，不可思议！

海　　女　（向前看，害怕地）首商迦多，我看那只可恶的猴子又回来了。

首商迦多　（看见婆森德迦，微笑着）啊，胆小的女孩，别怕，是高贵的婆森德迦，国王陛下的伙伴。

海　　女　（渴望地看着他）首商迦多，这个人真值得一看！

首商迦多　噢，粗心的女孩，为何因看他耽搁？八哥已经飞得远了。快来吧，我们跟着它。（两人下场）
（婆森德迦婆森德迦上场，兴奋地）

婆森德迦　真是奇迹啊！太奇妙了！太棒了，噢，虔诚的斯里甘多陀娑，太棒了！得到它想要的东西那一刻，双瓣茉莉的枝头瞬间缀满一簇簇盛开的花朵，仿佛在嘲笑王后最喜爱的风车藤。我这就去祝贺我亲爱的朋友。（在舞台上绕了几圈，看过去）那不就是我亲爱的朋友，正朝这儿走过来，双眼圆睁，喜滋滋地，对法术信心十足，尽管瞧不见那双瓣茉莉花朵盛开，

可他还使劲儿盯着，好像就在眼前似的，啊。我这就过去找他。

（国王如婆森德迦说的那样上场）

国　　王　（开心地）

今日定将王后气得满面通红——

仔细端详园中这株爬藤，

犹如见别的女人爱意浓，

瞬间蓓蕾满枝相思如狂，

苍白花苞初绽黯然神伤，

风儿阵阵吹来叹息连连，

花枝随风摇摆痛苦不堪。【四】

不过，婆森德迦去探听这事儿的消息，现在还没回来。

婆森德迦　（突然进来）我亲爱的朋友吉祥！朋友，祝贺您。（重复“得到它想要的东西那一刻”等）

国　　王　还有什么疑问，朋友？宝石、咒语、草药的魔力真是高深莫测啊。看——

看到毗湿奴颈中的宝石

战斗中的敌人瞬间消失，

巨蟒困居于阴曹地府，

全凭咒语将它们束缚，

昔时罗什曼那[①]与猴军被因陀罗耆[②]斩杀，

却能起死回生皆因仙草香气效力强大。【五】

那么，前面引路，我也要亲眼欣赏一下。

婆森德迦　（骄傲地）陛下，这边请。

国　　王　头前带路。

（两人骄傲地走着）

婆森德迦　（倾听，害怕地转身，惊恐的抓住国王）噢，朋友，来，咱们快逃吧。

国　　王　为什么？

婆森德迦　这棵香榄树上有鬼。

国　　王　去你的，傻瓜！走过去别害怕。这里怎么可能有鬼？

① 罗什曼那：印度史诗《罗摩衍那》的主人公罗摩之弟。

② 因陀罗耆：《罗摩衍那》中楞伽国王罗波那的儿子。

婆森德迦　啊，他说话了，清清楚楚。您要是不信我的话，到前面来自己听听。

国　　王　（向前走几步，倾听）

话语吐字清晰，
甜蜜犹如女声，
体小声不洪亮，
我想是只八哥。【六】

（抬头仔细观看）啊，对，是一只八哥。

婆森德迦　（抬头看）哦，奇怪！真是只八哥。（气愤地挥舞手杖）哈，奴才养的！真以为婆森德迦怕你！你等着，我这手杖像恶人的心一样弯弯曲曲，我这就用手杖，把你像个熟透的木桔一样从香榄树上打下来。（准备动手）

国　　王　（阻止他）傻瓜，她说得挺动听，你何必打扰她？咱们听听。

（两人聆听）

婆森德迦　（听了一会儿）哦，朋友，您听到她说什么了吗？她说——朋友，你画的是谁呀？朋友，是迦摩天，现在我们正庆祝“爱神节”呢。她又说——朋友，你怎么把我画上去了？朋友，你怎么无缘无故地生气了？你画了爱神，我就画了罗蒂。你这个胡乱猜疑的人，还说这些有什么用，快告诉我都发生了什么！哦，朋友，这会是怎么回事？

国　　王　朋友，我猜是这样的——有人因相思画下了心中的爱人，在朋友面前谎称是爱神；她的朋友猜到了实情，把她也画了进去。

婆森德迦　（打个响指）朋友，有道理，一定是这样。

国　　王　朋友，小声点，她又说话了。

婆森德迦　哦，她说——朋友，别害臊。像你这般珍宝似的女孩儿自然向往嫁给这样的新郎。啊，朋友，这个画中的女郎肯定值得一看。

国　　王　要是这样，我们仔细听听，还有机会满足我们的好奇心。（两人继续听）

婆森德迦　朋友，您听到她说了吗？——“我的朋友，把莲叶和莲茎手镯拿开。全拿走吧。为何徒然令你自己烦恼？”

国　　王　朋友，我听到了，也明白了这话的意思。

婆森德迦　朋友，别吹嘘您的理解力。等我听她说完，就给您详详细细解释一下。咱们接着听。这只奴才养的八哥还接着唠叨呢。

国　　王　说的对。（他们继续听）

婆森德迦　哦，朋友，这只无赖八哥像个熟知四吠陀的婆罗门似的开始念经了。

国　　王　朋友，告诉我，我刚才在想别的事儿，没听清她说了什么。

婆森德迦　哦，她说——“爱人可望不可及，依附于人羞辱巨，吾爱焉能有回报，唯有一死得逃避。”

国　　王　啊！除了伟大的婆罗门婆森德迦，谁还能听出这是梨俱吠陀的经文？

婆森德迦　那么，这是什么？

国　　王　当然是首小诗。

婆森德迦　您说什么？小诗？

国　　王　说这话的是个不错的年轻女子，得不到自己的爱人，对生命心生厌倦。

婆森德迦　（大声笑着）您这话怎么说得绕山绕水！您怎么不直说她得不到的那个人就是您？否则，还有什么人会被当成手持鲜花弓箭的大神？（拍手大笑）

国　　王　（抬头看）天啊，笨蛋！你怎么笑这么大声，把她吓着了，她张开翅膀，飞到别处去了。

（两人同时寻找。）

婆森德迦　（仔细看）啊，她肯定飞去车前草凉亭了，来吧，咱们赶紧跟上。

国　　王　少女相思苦熬煎，

密友面前吐真言，

幼童鹦鹉八哥传，

幸运之人乃得闻。【七】

婆森德迦　来，来，陛下。

（二人在舞台上绕了几圈。）

婆森德迦　啊，车前草凉亭到了。咱们进去。（二人进入）啊，那个奴才养的飞走了。咱们坐在石板上歇会儿，微风吹动车前草的叶子，这儿挺凉快。

国　　王　就依你所言。

（二人坐下）

国　　王　（叹息）重复“少女相思苦熬煎”一段。

婆森德迦　（向旁边看）噢！这肯定是那八哥的笼子，门儿大敞着。这就是那张画板啦。我把它拿起来。（拿起画板，高兴地看着）噢，朋友，您真幸运。

国　　王　（好奇地）朋友，你指的是什么？

婆森德迦　啊，就像我刚才说的——“还有什么人会被当成手持鲜花弓箭的大神”

——这上面画的正是您。

国　　王　（开心地伸出双手）给我看看，朋友，给我看看。

婆森德迦　我不给您看。那个姑娘也画在上面。怎么样？给您看这个宝贝姑娘难道没有奖赏？

国　　王　（把手镯交给婆森德迦的同时夺过画板，惊讶地观看）

画中是谁家女子，

优雅胜过吉祥天；

爱我情切意缠绵

令我心中起波澜？

恰如高贵雌天鹅，

宛转游入心湖[①]中，

欢快嬉戏莲花动，【九】

双翼拍打情意浓。

又兼，

亲手赋予她满月脸，

无与伦比光华灿烂，

坐下莲花闭合花瓣，

梵天因之心神不安。【十】

（海女和首商迦多上场。）

首商迦多　朋友，我们还是没捉住那只八哥。咱们这就从车前草凉亭拿了画板，赶快回去吧。

海　　女　朋友，就这么办吧。

（二人在舞台上绕了几圈。）

婆森德迦　朋友，画中的她为什么低着头？

首商迦多　（听到）朋友，是婆森德迦在说话，我猜圣上也在这里。咱们躲进车前草树丛里看看。

（二人看过去。）

国　　王　朋友，看，看这儿。（他重复“亲手赋予她满月脸”一段）

---

① 心湖：Manasa Lake，又译作无热恼池，印度神话传说中的圣湖。Manasa 本意为“心”，此处既指优填王的心，亦指圣湖。此处译作心湖，以示其一语双关。

首商迦多　朋友，你交了好运啦，你的心上人看着你呢。

海　　女　（害羞地）朋友，你这促狭的脾气，怎么又来取笑我了？

婆森德迦　（摇晃国王）这儿，我说，画中的她为什么低着头？

国　　王　为什么，那八哥都说过了。

首商迦多　朋友，那只聪明的鸟让人见识了它的好记性。

婆森德迦　朋友，看着她，您的眼睛很愉悦吧？

海　　女　（不安地，自语）想着他可能说出的话，我真是在生死之间。

国　　王　这还用说吗，看——

我的目光勉强离开那双美腿，
长时间在她丰满的臀部徜徉，
牢牢盯着腰肢上的三层褶皱，
现在热切地爬上高耸的双乳，
渴望一次次看她眼中泪长流。【十一】

首商迦多　朋友，都听到了吧？

海　　女　你听听吧，人家称赞你绘画技巧高超呢。

婆森德迦　您怎么没有注意到她把您画了下来？这简直是对自己的侮辱，多少女子渴望与您双宿双飞。

国　　王　（仔细观看）朋友，能被她绘入画中我深感荣幸，怎会看不到自己？看——

她绘我于画中时，
落下的珠泪点点，
恰似她纤手轻抚，
我遍体汗渍斑斑。【十二】

海　　女　（自语）振作起来，我的心，振作起来。这远胜于你的期望。

首商迦多　朋友，你真是个值得称赞的姑娘，连圣上也这么说呢。

婆森德迦　（向他旁边看）朋友，这儿有张用湿漉漉的莲叶铺的床，还有莲茎，足见这姑娘害了相思病。

国　　王　说的对，朋友，因为，

碰到她的丰胸美臀，
铺床莲叶两端枯干，
因未触到她的纤腰，

唯有中间碧绿俨然，
藤萝手臂前后挥动，
莲叶四散凌乱不堪，
所有这一切啊，
显出婀娜美人痛苦烦乱。【十三】
更兼，
这片硕大莲叶曾盖住她的胸口，
印着两个因酷热而枯萎的圆形，
让人觑到她心中曾经爱意涌动，
更明白显示彼时她的双乳紧绷。【十四】

婆森德迦 （拾起莲茎）啊，朋友，还有这个东西，一串柔软的莲茎项链，因她丰满双乳的灼热而枯萎。

国　　王 （接过来放在胸口上）
无知无觉的莲茎啊，
为何因离开那丰腴的双乳而枯萎，
那里你的一缕细丝尚无容身之地，
更何况你自己？【十五】

首商迦多 （自语）哦，天哪，天哪！圣上的心中爱意翻涌，开始语无伦次了。不该再若无其事。好吧，我就这么做。（大声地）朋友，因为他的缘故你才来到这里，现在他就在面前啦。

海　　女 （责备地）我到这儿来因为谁的缘故？

首商迦多 （大笑）啊，你误会啦，我说的是那块画板，去把它拿上吧。

海　　女 （生气地）我没那么聪明，听不懂你这兜圈子的话。我这就走开。（打算离开）

首商迦多 （抓住海女的手）你这没耐心的姑娘，在这儿等一会儿，我从车前草凉亭拿了画板就回来。

海　　女 朋友，去吧。
（首商迦多向车前草凉亭走去。）

婆森德迦 （看见首商迦多，疑惑地）哦，朋友，把画板藏起来。王后的侍女首商迦多过来了。

（国王用袍服遮住画板）

首商迦多　（走近）胜利，胜利属于国王陛下！

国　　王　欢迎，首商迦多。坐这儿吧。

（首商迦多坐下。）

国　　王　首商迦多，你怎么知道我在这里？

首商迦多　（微笑着）陛下，不仅仅是您，这整件事情，包括那张画板，我都一清二楚，所以我这就去禀告王后。

婆森德迦　（旁白，害怕地）哦，朋友，万事皆有可能。这个奴才养的最爱传闲言碎语。赏她个物件安抚一下她。

国　　王　你说的对。（拉住首商迦多的手）首商迦多，这就是个玩笑，不要无事生非惹王后生气。这是给你的赏赐。（将耳饰给她）

首商迦多　（微笑着鞠躬）陛下，不要担心。陛下的恩泽令我斗胆与您开了个玩笑。这只耳饰又有何用？请您帮我一个大忙——我的朋友海女正和我闹别扭，埋怨我："为何将我画在画板上？"因此，请陛下到那边安慰安慰她。

国　　王　（急忙站起来）她在哪儿，她在哪儿？

首商迦多　这边，这边，陛下。

婆森德迦　噢，我得拿着这块画板。说不定还会用得上。

首商迦多　陛下，她在这里。

（所有人从车前草凉亭中出来）

海　　女　（看到国王，又是欢喜又是紧张、颤抖，自语）天可怜见！看到他我激动地寸步难行。我现在该怎么办？

婆森德迦　（看到海女）哦，老天保佑！太奇妙了！这样的妙人儿真是凡间罕有。我觉着能把她造出来，连创造神[①]也一定惊讶不已。

国　　王　朋友，我心中也如此想——

造出此仙姝点缀三界，

创造神定然惊为奇迹，

双目圆睁光华胜过坐下莲花，

四张嘴同时赞叹：妙极，妙极！

心满意足颔首频频。【十六】

① 创造神：此处指梵天。

海　　女　（责备地看着首商迦多）这就是你拿来的画板。（欲走开）

国　　王　尽管你的目光扫过怒气冲冲，

激动却不粗鲁因你生来多情，

去吧，易怒的人啊，不必慌张，

脚步踉跄令丰臀为你添苦痛。【十七】

首商迦多　陛下，这人脾气可是忒大了，请您拉着她的手安抚一下吧。

国　　王　（高兴地）就依你所言。（抓住海女的手，并做出因她的触摸而开心的样子）

婆森德迦　啊，确实，您得到了大吉祥天的新化身。

国　　王　朋友，正是如此。

这正是大吉祥天臂若夜花新枝，

否则何以渗出甘露似汗水模样。【十八】

首商迦多　亲爱的，你真是铁石心肠，陛下握着你的手还仍旧怒气冲冲。

海　　女　（皱眉）啊，首商迦多，你还不住嘴！

国　　王　亲爱的，别生气。一直对朋友发火可不太妥当。

婆森德迦　原来这儿还有个仙赐后呢。

（国王吓得放开海女的手。）

海　　女　（慌乱地）首商迦多，我现在怎么办？

首商迦多　朋友，先躲到大叶藤黄林中，我们离开。（下场）

国　　王　（向四周看）朋友，仙赐后在哪儿？

婆森德迦　啊！我不知道仙赐后在哪儿。我是说，她是另一个仙赐后，因为她也是生起气来便很难平息。

国　　王　去你的吧，蠢货！

我的挚爱乃幸运偶得，

若宝石璎珞爱意初现，

却因你从我手中跌落，

在将她戴于颈上之前。【十九】

（仙赐后与甘遮那摩罗上场）

仙 赐 后　甘遮那摩罗，那株被我夫君赐予恩惠的双瓣茉莉在哪儿呢？

甘遮那摩罗　主人，过了这榕树凉亭就看到了。

仙　赐　后　那么头前带路。

甘遮那摩罗　这边，这边，主人。

国　　　王　朋友，我到哪儿能见到我的爱人？

甘遮那摩罗　主人，陛下就在附近说话，我想他一定在等着殿下。请主人过去吧。

仙　赐　后　（走近）夫君吉祥！

国　　　王　（旁白）朋友，把画板藏起来。

（婆森德迦将画板放在腋下，用上衣遮挡起来。）

仙　赐　后　夫君，双瓣茉莉真的开花了！

国　　　王　我的王后，虽然我们先到，却也和你一样未曾见到。让我们一起去瞧瞧吧。

仙　赐　后　（仔细观看）夫君，看你的表情我就知道，双瓣茉莉定然开花了。我就不去看了。

婆森德迦　哈！好啊！我们赢了！

（婆森德迦张开双臂跳起舞，画板从他的腋下滑落。国王侧身，用手指着婆森德迦，做威胁状。）

婆森德迦　（旁白）噢，别生气，安静坐着。我来应付。

甘遮那摩罗　（拾起画板，看了看，旁白）主人，仔细看看这画板上画的什么。

仙　赐　后　（仔细看了看，旁白）甘遮那摩罗，这是我夫君，而这是海女。怎么回事？

甘遮那摩罗　主人，我和您想的一样。

仙　赐　后　（愤怒地微笑着）夫君，这是谁画的？

国　　　王　（尴尬的笑着，旁白）朋友，我怎么说？

婆森德迦　（旁白）噢，别着急。我来回答。（大声对仙赐后说）殿下，别多心。一听我说画自画像很难，我的朋友立刻向我展示了他绘画的技艺。

国　　　王　正如婆森德迦所言。

仙　赐　后　（指着画板）夫君，你身边画的这一位，是婆森德迦的手笔？

国　　　王　（微笑着）我的王后，不要再误会了。这是我随便想象的女子，画了下来，其实从未见过。

婆森德迦　殿下，确实如此，确实如此。我以圣线发誓，我们以前从未见过这个女子。

甘遮那摩罗　（旁白）主人，这种巧合有时也可能发生。

仙　赐　后　（旁白）傻子，这可是婆森德迦；你还不了解他满嘴谎话。（大声）夫君，看这么久画板，我的头有些痛。我先走了。（作势离开）

国　　王　（拉住她的裙裾）
王后，若是我说“别生气”，
你并未动怒此话不合时宜；
要是我说今后再不会如此，
却又意味着承认行为有失；
要是我说此事我毫无过错，
你自然知晓这是谎言欺骗；
那么亲爱的，我确实不知，
此情此景却让我如何分辩。【二十】

仙赐后　（恭敬地拉过自己的裙裾）亲爱的，别误会。确实是头痛令我烦恼，我要回去了。（两人下场）

婆森德迦　（看着自己）啊，您的运气不错！狂风骤雨过去了，我们毫发无损。

国　　王　胡说，笨蛋！别高兴了！王后离开的时候怒火中烧，只不过因为出身高贵将怒气隐忍，你没有注意到。
眉头突然紧缩，却因克制头低低下垂，
含讽带讥一笑，却并未对我严加责备，
眼中泪水模糊，仍未曾圆睁怒目而视，
怒火一目了然，我的爱人仍举止得体。【二十一】
来吧，我们去劝慰一下王后。（下场）

——第二幕终

第三幕

（摩达尼迦上场。）

摩达尼迦　（对着空中）乔赏毗迦，噢，乔赏毗迦，你是否看见甘遮那摩罗和圣上在一起？（倾听）你说什么？“她来过，已经离开很长时间了？”好吧，那我去哪儿找她呀？（向前看）怎么？这不是甘遮那摩罗，正朝这边走过来呢。我这就找她去。

（甘遮那摩罗上场。）

甘遮那摩罗　（嘲讽地）太棒了，婆森德迦先生，太棒了！你精心策划这出“欢聚与

纷争”，真是连负轭氏阁下都自愧不如！

摩 达 尼 迦 （微笑着走近）亲爱的甘遮那摩罗，婆森德迦做什么了，值得这么称赞？

甘遮那摩罗 摩达尼迦，你问这个问题做什么？你是不会保守秘密的。

摩 达 尼 迦 以王后的御足发誓，我决不对任何人说起这件事。

甘遮那摩罗 要是这样，你听着。今天我从皇宫回来的时候，无意中听到了婆森德迦与首商迦多的对话。

摩 达 尼 迦 （好奇地）朋友，他们怎么说？

甘遮那摩罗 是这样——首商迦多，除了海女还有谁能让我的朋友难受，所以，得为这事想想办法。

摩 达 尼 迦 那首商迦多说什么啦？

甘遮那摩罗 她这么说道——王后因为画板的事儿起了疑心，将海女交给我看管，今天我让她穿上王后交给我的衣服，我扮成甘遮那摩罗，黄昏时把她带到这里。你也在这里——画廊的入口等着我。然后让圣上和她在风车藤凉亭会面。

摩 达 尼 迦 （气愤地）首商迦多，王后对侍女那么仁慈，你却这般欺骗她，要遭天谴的。

甘遮那摩罗 朋友，你这是去哪儿？

摩 达 尼 迦 王后让我来找你。你去探问圣上身体不适的情况，许久也不回来，王后有些焦急。

甘遮那摩罗 现在看来，王后这么想真是天真啊。圣上坐在那边象牙门的阳台上，做出身体不适的样子，其实为了掩盖他的相思病。来吧，咱们把这事去禀告主人。

（两人下场）

——**插曲终**

（国王坐着出场，做相思状。）

国 王 （叹息）

内心难忍爱火炽烈无止熄，
却为何徒然为伊消得憔悴？
愚鲁若我，牵了她的手，
细腻如檀香软膏，

却未能抓牢，
长久贴在心房。【一】
哦，一个伟大的奇迹！
人心本多变难以捕捉，
为何独独我的心，
被迦摩天用所有利箭贯穿？【二】
（仰望天空）啊，手持鲜花弓箭的大神，
爱神之箭本有五支，
给千百个我这秉性的男人留下印记，
此时此刻你却一反这世间常态，
将无助的情人万箭穿身归于尘土。【三】
（思考）落到这种地步，我并不为自己担忧，倒是海女处境令人担心，
王后胸中怒火熊熊，她又生活在王后的视线之内。因为，
以为别人知晓她远离众人别转脸，
看到两人闲话便疑心与自己相关，
同伴欢声笑语令她更加惶恐不安，
如此我的爱人内心焦虑郁郁寡欢。【四】
婆森德迦去打探她的消息，怎么这么久还不回来？
（婆森德迦婆森德迦兴高采烈地上场。）

婆森德迦 （满意地）哈，哈！我猜我亲爱的朋友当上憍赏弥国王时，都不会比今天听到这个好消息更心满意足。我这就去见我亲爱的朋友，告诉他这个消息。（在舞台上绕了几圈，看过去）啊，是啦。我亲爱的朋友正坐在那儿朝这边儿看，我猜他正等着我呢。我这就过去。（走近）胜利、胜利属于我亲爱的朋友！朋友，祝贺您，您的事情出乎意料的顺利。

国　　王 （高兴地）朋友，我心爱的人还安好吧？

婆森德迦 （骄傲地）噢，用不了多长时间，您亲眼见到她时就知道啦。

国　　王 （满意地）朋友，我还能和心爱的人会面？

婆森德迦 （自豪地）有我这个连祭主仙人[1]的智慧都不放在眼里的人做您的顾问，怎么会不能呢？

---

① 祭主仙人是天神的祭司和导师。

国　　王　（微笑）一点儿不奇怪。对你来说有什么事办不到呢？那快说，我想听听细节。

婆森德迦　（耳语）如此这般。

国　　王　（高兴地）太棒了，朋友，太棒了！这是给你的赏赐。（脱下手镯，给婆森德迦）

婆森德迦　（戴上手镯，看着自己）噢，我这就去让我老婆看看这只戴着纯金镯子的手。

国　　王　（拉住他的手阻止他）朋友，等会儿再给她看吧。先弄清楚离天黑还有多久。

婆森德迦　（注意看）看，看！光芒万千的大神好似去赴他那“夜晚”新娘的约会，心中怀着深深的爱意，正向西边山顶上的密林走去。

国　　王　（高兴地看着）说的好，朋友！白天马上要结束了。因为，

一想到周游世界疾驰路途遥远，
单轮战车在明日黎明或难回转，
太阳神不免焦虑满怀心绪烦乱，
驻足西山之巅收拾起四方之轮，
其金色辐辏汇成圆环清晰可辨，
追随骄阳余晖渐没入暮霭沉沉。【五】

更兼

“吾将离去莲花眼[1]，
此刻注定须远行，
汝已沉沉入梦乡，
明日再被吾唤醒。”
洒落光芒西山颠，
日神以此慰菡萏。【六】

起来吧，咱们去那处风车藤凉亭，等着与我那最亲爱的人儿相会。

婆森德迦　噢，说的好。（两人站起）

婆森德迦　（仔细看）噢，朋友，看，看。树林稀疏在黑暗的夜色中显得密密层层，黑沉沉如强壮的野猪和满身污泥的野牛，正向东方的天际掩去。

---

① 莲花眼：此处指莲花。

国　　王　（四处观看）朋友，你说的对。因为，
暮霭浓重窃走大自在天颈上之光，
笼罩东边天际渐渐蔓延征服四方，
群山树木城市角角落落渐次模糊，
愈发漆黑一片目光所及皆不可见。【七】
头前带路。

婆森德迦　这里，走这里。亲爱的朋友。
（两人在舞台上绕了几圈。）

婆森德迦　（仔细观看）朋友，摩迦兰达花园就在眼前了。里面的树木和藤萝枝叶繁茂，纠结在一起，夜色越发成了黑沉沉的一团。怎么才能找得到路？

国　　王　（闻着芳香）朋友，向前走。当然可以轻松找到路，因为，
这里是黄兰排成行，
这里是黄荆风姿妙，
这里是香榄浓荫重，
这里是青桐列队形，
花园小径在成倍黑暗中潜藏，
反复呼吸不同树木香气芬芳，
便可在树影婆娑中辨出方向。【八】
（他们向前走。）

婆森德迦　噢，我们到了风车藤凉亭。着迷的蜜蜂在四周成群结队飞舞，风车藤诱人的香气向四面八方飘散，而脚下踩着光滑的绿宝石石板路面轻松舒适，这正是凉亭的所在。陛下，请就在这里等候，我马上去把穿戴成王后的海女带过来。

国　　王　朋友，那就快去，快去。

婆森德迦　哦，别着急。我就回来。（下场）

国　　王　我现在就坐在这绿宝石平台上，等着我亲爱的人儿来赴约。（坐下，沉思）哦，将和妻子的欢聚抛在一边，却一厢情愿地渴望着多情的新欢，真是太奇怪了。因为，
深疑惧她不敢目露爱恋将情人看，
揽香颈亦不敢激情难耐将酥胸贴，

紧相握却不住声言："我要离去"，
约会此多情女子更令人心动不已。【九】
啊，婆森德迦怎么如此磨蹭？怎么回事？难道王后知道了这件事？
（仙赐后与甘遮那摩罗上场。）

仙 赐 后 甘遮那摩罗，海女真要穿我的衣服与我夫君相会？

甘遮那摩罗 这件事怎敢对主人说谎？是了，婆森德迦就等在画廊的门口，他会亲口向殿下证实。

仙 赐 后 那么我们就去吧。

甘遮那摩罗 这边，这边，主人。（两人向前走）
（婆森德迦婆森德迦蒙着面上场）

婆 森 德 迦 （专心地倾听）既然能听到画廊门口的脚步声，估计海女已经来了。

甘遮那摩罗 主人，这就是画廊。我给婆森德迦打个信号。（打响指）

婆 森 德 迦 （高兴地走近，面带微笑）首商迦多，你穿上甘遮那摩罗的衣服真合适。海女在哪儿？

甘遮那摩罗 （用手指）这不就是。

婆 森 德 迦 （惊讶地看着）这就是仙赐后本人啊。

仙 赐 后 （惊恐地，自语）怎么，我被发觉了？

婆 森 德 迦 （打响指）海女小姐，这边走。（仙赐后微笑着看着甘遮那摩罗）

甘遮那摩罗 （旁白，用手指威胁）该死的，你会记得刚才说的话。

婆 森 德 迦 快，让海女快点，神圣的月亮正从东方升起。（在舞台上绕了几圈）

国 王 与心上人相会的时刻就在眼前，为何我的心中的期望如此热切？还是，
爱火炽烈初时并未如此灼痛，
却在爱人到来之际痛彻心扉，
正如雨季时天空低倾黑沉沉，
在暴雨即将来临之际最憋闷。【十】

婆 森 德 迦 （竖起耳朵）海女小姐，我亲爱的朋友正充满焦虑地说你呢。我这就告诉他你来了。

仙 赐 后 （点头同意）

婆 森 德 迦 （走近国王）朋友，幸运在向您微笑。我把海女带来了。

国 王 （急忙起身，高兴地）朋友，她在哪儿？噢，在哪儿？

婆森德迦 不就在这儿吗。

国　　王 （走近）我亲爱的海女——

面如明月，目似莲花，

手如日间之菡萏，

腿若车前草之香茎，

臂似芙蕖之嫩芽，

你的身体如此动人；

来，来，不要犹豫，

快来拥抱我，

抚慰我因爱火而疲惫的四肢。【十一】

仙　赐　后 （含泪，旁白）甘遮那摩罗，我的夫君刚才这一番言语，日后见我也会如此表白，真是奇妙啊。

甘遮那摩罗 （旁白）主人，正是如此。胆大妄为的男人什么事做不出来呢？

婆森德迦 海女小姐，别紧张，和我亲爱的朋友聊聊。此时此刻，仙赐后盛怒之后的恶言恶语还在折磨着他的耳朵，让它们享用一下你那甜美婉转的话语吧。

仙　赐　后 （旁白，愤怒地）甘遮那摩罗，我现在成了毒舌。婆森德迦真会甜言蜜语。

甘遮那摩罗 （旁白）该死的，你会记得刚才说的话。

婆森德迦 （仔细观看）朋友，看，看。神圣的月亮已经升起，将东方照亮，微微泛红像女人愤怒的脸颊。

国　　王 亲爱的海女，看——

夜神被你的面孔夺去光彩，

登上山巅与你面对面，

光芒四射向你挑战。【十二】

还有哦，明月渐渐升起，它那天生的迟钝也尽显无疑。因为，

你的月亮脸呵，

难道未令芙蕖失色，

难道不赏心悦目，

惊鸿一现便情潮汹涌？

为何她已出现，

月亮仍要升起？

如果月亮因甘露而自豪，
你那凤眼果般的红唇同样骄傲。【十三】

仙　赐　后　（揭开面纱，气愤地）夫君，我是海女吗？可是你，你的心被海女俘获，无论看到什么都是海女的模样。

国　　　王　（困惑地，旁白）怎么回事？这是仙赐后。朋友，这是什么意思？

婆森德迦　（绝望地）还能是什么意思，朋友？我们性命难保了。

国　　　王　（坐下，双手合十）亲爱的仙赐，别生气，别生气。

仙　赐　后　（转过脸面对他，伸出双手，强忍泪水）夫君，别这么说，这些话留着对别人说吧。

婆森德迦　（自语）当下我该怎么办？好吧，我这么说。（大声）殿下，您素有雅量。原谅我亲爱的朋友这次的过失吧。

仙　赐　后　尊贵的婆森德迦，此事是我对不起他，阻挠了他的初会。

国　　　王　王后，我的冒犯你看得一清二楚，我还有何话讲？可是我还是要请你——
我这里满怀羞愧，
情愿用头颅擦掉你足上紫胶红痕，
肯请你施恩于我，
拂去你月亮脸上冲天怒火泛红潮。【十四】
（跪在她的脚下。）

仙　赐　后　（用手阻止他）请起，夫君，请起。羞愧的应当是那个明知道夫君的心思，还要生气的人。让我的夫君享受欢乐吧。我走了。（做欲离开状）

甘遮那摩罗　主人，宽宏大量一些吧。您现在离开，让伟大的国王这么跪在地上，殿下肯定会懊悔的。

仙　赐　后　走开，蠢姑娘。这件事为什么需要宽宏和懊悔？过来，咱们走吧。

国　　　王　息怒，我的王后，请息怒。
（他重复“我这里满怀羞愧”一段）

婆森德迦　嗨，起来吧。王后走远了，您还在这荒地上哭什么呀？

国　　　王　（抬起头看）王后怎么没有原谅我就走了？

婆森德迦　我们俩都站在这儿毫发无损，难道不是她施恩？

国　　　王　去你的，蠢货！怎么还拿我寻开心？都是因为你的行为，以至于有这番灾祸，因为，

我与她情深意重相爱日深，
何曾有今日之事如此冒犯，
我的爱气量小必走上绝路，
皆因为用情深小错亦难忍。【十五】

婆森德迦 噢，我不知道王后生气后会做什么，可我猜海女的日子可不好过了。

国　　王 朋友，我也这么想。天哪，我亲爱的海女！

（海女穿着仙赐后衣服上场）

海　　女 （忧郁地）真走运，没人注意到我穿着王后的衣服走出画廊。我现在该做什么？（含泪沉思）

婆森德迦 啊，您怎么站在那里像中了邪似的？想想有什么法子补救。

国　　王 朋友，我正在想这回事。我想不出除了平息王后的愤怒还有什么补救的法子。来，咱们走吧。

（两人在舞台上绕了几圈。）

海　　女 （沉思）我应当上吊结束生命，总好过被王后发现这番情事要受的屈辱。我这就去无忧树那里，这么做吧。

婆森德迦 （倾听）站住，哦，站住，等一会儿。我听到有脚步声，我猜是王后后悔了，又转回来。

国　　王 朋友，王后确实性情高贵，说不定是这样。你去瞧瞧清楚。

婆森德迦 遵旨。（在舞台上绕了几圈）

海　　女 （走近）我就用风车藤打个结，在无忧树上上吊吧。（用藤条打结）天啊，父亲，母亲，我这个不幸的人，绝望无助，就这么死了吧。（说着将绳结套在脖子上）

婆森德迦 （张望）这又会是谁呢？怎么回事？是仙赐后！（惊恐地，大声）救命，救命，朋友！仙赐后在上吊自杀！

国　　王 （急忙过来）她在哪儿，她在哪儿？

婆森德迦 噢，在这儿！

国　　王 （走近，从脖子上解下绳结）噢，你太鲁莽了，为何做这种蠢事？

乍见她颈上绳结系，
唬得我喉咙气息窒，
救你是为了救自己，

我的爱人莫做傻事。【十六】

海　女　（看到国王）啊，天哪！是陛下。（高兴地自语）说实话，看到他我又有了活下去的愿望。不然，注视着他我已心满意足，可以平静的去了。（大声）放开我，陛下放开我。这个人活在别人的权势下，再没有这样的机会去死了。

（欲将绳结再套在脖子上）

国　王　（仔细观看，高兴地自语）天哪！这是我亲爱的海女！（从她脖子上解下绳结）

终止你此番绝望的举动，
速速丢掉这一根藤萝绳，
你双臂打结环绕我脖颈，
我的命根阻我魂魄远行。【十七】

（抓住她的胳膊，绕在自己的脖子上，因她的触摸而激动）朋友，这真是晴天降甘霖！

婆森德迦　噢，是这么回事，但愿仙赐后别像阵风似的不期而至。

（仙赐后与甘遮那摩罗上场）

仙赐后　甘遮那摩罗，我看到夫君那样跪倒在我的脚下，却转头离开，实在是太残忍了。所以，我现在就回去与夫君重归于好。

甘遮那摩罗　除了王后谁会这样讲话？还好这件事上是国王行止有失，而不是王后。殿下请走这边。

（两人在舞台上绕了几圈）

国　王　哦，天真的人儿，为何此时此刻你仍无动于衷，令我愿望难尝？

甘遮那摩罗　（倾听）主人，圣上就在附近说话呢，我猜他是来安抚您的。

仙赐后　（高兴地）要是这样，我悄悄地走到他后面，搂住他的脖子，他一定会很开心。

婆森德迦　海女小姐，别紧张，与我亲爱的朋友说说话。

仙赐后　（难过地听着）甘遮那摩罗，海女怎么会来到这里？我先听听再过去。（她如此做）

海　女　陛下，为何您这般虚情假意，让自己对不起那比您生命还珍贵的王后？

国　王　啊，你，你说的一点儿不对。因为，

她呼吸急促双乳颤抖，我不禁浑身寒战，
她一言不发三缄其口，我甜言蜜语相劝，
她面露怒色眉头紧锁，我匍匐在她脚边，
这是我对王后的责任，因她有高贵出身，
而心心相系一往情深，真心只爱你一人。【十八】

仙 赐 后 （突然走上前去）夫君，这真是太了不起了。配得上你的身份！

国　　王 （困惑的看着）我的王后，你不该没有缘由就责备我。一样的服饰令人难以分辨，我们以为她是你，才来到这里。（跪在她脚下）

仙 赐 后 （气愤地）起来，夫君，起来。是不是现在你仍为高贵出身加于你的责任深感痛苦？

国　　王 （自语）怎么？王后连这话也听到了？要平息她的愤怒，可没有任何指望了。（继续把头低下）

婆森德迦 殿下，因为衣服太像了，我误以为是您在上吊自杀，便把我的朋友叫到这里。如果您不相信我的话，来看看这个藤萝绳结。（展示藤萝绳结）

仙 赐 后 （愤怒地）甘遮那摩罗，把这个婆罗门用这条藤萝绳子绑了，让这个没教养的女子站在前面。

甘遮那摩罗 遵旨。（把婆森德迦用藤萝绳结绑起来）倒霉蛋，现在为你那邪恶的计划自食其果了。海女，你也过来。

海　　女 （自语）噢，天啊，我真是不幸。连想死都不成。

婆森德迦 （绝望地看着国王）噢，朋友，别忘了我，一个无助的人，被王后关起来，饱受痛苦。

（仙赐后与其他人同下）

国　　王 （悲伤地）天啊！噢，天可怜见！
王后因胸中怒火郁积面孔笑意全无，
海女遭震怒严加申斥吓得胆战心寒，
婆森德迦被牢牢绑缚张皇带离此处，
一想到此情景心内熬煎，片刻难安。【十九】
我呆在这儿还有何用！我这就回去安抚王后。（下场）

——第三幕终

第四幕

（首商迦多上场，眼含热泪，手中拿着一条宝石项链。）

首商迦多 （长叹一声，怜悯地）天啊，我亲爱的朋友海女！羞怯的人儿啊，你秉性高贵，关爱朋友，哦，性情温柔的你啊，我到哪里才能相见？（哭泣，抬头看，叹气）啊，可恶的命运，太残忍，若是你创造出这样一个美貌非凡、光彩动人的人儿，为何她现在沦落到如此境地？她已经对生命绝望，将这串宝石项链交给我，说："把它施舍给婆罗门吧。"我这就去寻个婆罗门。（在舞台上绕了几圈，张望）啊，那是尊贵的婆森德迦向这边走来。那么我就把项链交给他吧。

（婆森德迦婆森德迦兴高采烈地上场）

婆森德迦 哈哈，哈哈！有我朋友替我说情，今天王后殿下把我放出来了，还亲手拿来甜肉，让我美美地吃了一顿。还有啊，这套丝绸衣服和这副耳环也是她赏赐的。我这就去见我亲爱的朋友。

（在舞台上绕了几圈）

首商迦多 （突然走近，哭泣）尊贵的婆森德迦，请稍等一下。

婆森德迦 （看到）啊，首商迦多！首商迦多，你怎么哭了？海女没出什么事吧？

首商迦多 我正想对你说呢。那可怜的姑娘半夜时分被王后送走了，没人知道去了哪儿，有传言说她被送到优禅尼[1]去了。

婆森德迦 （痛苦地）王后做这件事太残忍了。

首商迦多 她对生命已不抱希望，把这串宝石项链交给我，说："把它交给尊贵的婆森德迦吧。"所以，请尊贵的您收着它吧。

婆森德迦 （哭泣）小姐，这样的情形，我的手不能移动半分，没法子去拿它。（两人哭泣）

首商迦多 （双手合十）就算是给她的恩惠吧，尊贵的您一定得接受

婆森德迦 （沉思）那就拿上它，我的朋友与海女分离后十分悲伤，这样我可以让他分分心。

首商迦多 （递过来）

① 优禅尼是仙赐后的故乡。

婆森德迦 （拿过来，惊讶地仔细看）首商迦多，她怎么会有这样一件首饰？

首商迦多 尊贵的先生，我出于好奇也问了她这个问题。

婆森德迦 那她怎么说？

首商迦多 她抬起头，长长叹了口气，说了句：“首商迦多，这事又与你何干？”便开始哭泣。

婆森德迦 这件首饰定非普通人所有，只能说明，她一定出身高贵。首商迦多，我的朋友现在何处？

首商迦多 尊贵的先生，圣上离开王后的宫殿，去了水晶凉亭。阁下去那里吧。我也要去侍候王后了。

婆森德迦 就这样。（两人下场）

——插曲终

（国王坐着出场）

国　王 （沉思）

信誓旦旦一语双关，
软语温存讨她喜欢，
小心侍候尽其所愿，
闷闷不乐满心羞惭，
跪倒在地匍匐脚边，
诸多女友好言相劝，
诸般事都未能令其尽弃前嫌，
反倒是哭啼啼使她渐渐心安，
泪长淌似流水洗尽心中忿怨。【一】

（焦虑地叹息）现在王后已经息怒，可对海女的忧虑仍令我不安。因为——

似芙蕖花蕊般娇嫩，
我的爱人体态娉婷，
欢情乍起初揽香颈，
冰肌玉骨瞬时消溶，
恰逢爱神箭穿吾心，
缘洞而入淌进心中。【二】

（沉思）连婆森德迦这个我倾诉心事的密友，也被王后关了起来。我又

能在谁面前落泪呢？（叹气）

（婆森德迦婆森德迦上场）

婆森德迦 （看见国王）这是我亲爱的朋友，尽管因相思清减了，他那英武的身躯却显得更加出众，就像明亮的弦月初升。我这就过去。（走近）陛下吉祥！尽管落入王后的手中，我还是幸运地又亲眼见到您了。

国　王 （开心地看着他）嗨！婆森德迦来了！拥抱我吧，朋友！

婆森德迦 （拥抱他）

国　王 朋友，看看你的衣服就知道王后给你赏赐了。告诉我，有没有海女的消息？

婆森德迦 （站在那里难过地低下头）

国　王 朋友，你怎么不说话？

婆森德迦 那不幸的消息我说不出口。

国　王 （痛苦地）朋友，你为何说"不幸"？看来她已不在人世了。天啊！我亲爱的海女！（晕倒）

婆森德迦 （惊慌地）醒醒，醒醒，我的朋友。

国　王 （苏醒过来，流泪）

魂魄哦，离开我这悭吝之人，

谦恭一些，照我说的去做，

若不即刻离去，你就被她骗了，

尽管她如大象般脚步沉重，却早已走远。【三】

婆森德迦 朋友，不是那么回事。有传言说，那可怜的姑娘被王后送到优禅尼去了。所以我才说"不幸"。

国　王 怎么！送到优禅尼去了。啊，王后对我毫无敬意！朋友，谁跟你说的？

婆森德迦 （流着泪叹气）首商迦多。还有，出于某种目的，她把这串项链交给了我。

国　王 还有什么目的，安慰我罢了。拿过来吧，朋友。

婆森德迦 （递过去）

国　王 （拿过项链，仔细观看，把它放在胸口上）天啊！

彼物相拥香颈间，

一朝失落两不见，

如遇老友慰吾心，

命运多舛同相怜。【四】

朋友，你戴上它，看到它，我会鼓起勇气。

婆森德迦　遵命。（戴上项链）

国　　王　（流泪）朋友，我再难见到心上人了。

婆森德迦　（向四周看，惊慌地）朋友，别这么大声。小心王后手下的人从这儿经过。（看门人婆巽陀罗手持手杖上场）

婆巽陀罗　（走近）陛下吉祥！陛下，卢蒙温大人妹妹的儿子，毗阇衍瓦尔曼大人正在门口等候，希望向您禀报好消息。

国　　王　婆巽陀罗，即刻领他入内。

婆巽陀罗　遵旨。（下场后带毗阇衍瓦尔曼上场）毗阇衍瓦尔曼大人，圣上在此。请阁下近前。

毗阇衍瓦尔曼　（走近）陛下吉祥！恭贺陛下，卢蒙温大获全胜。

国　　王　干得漂亮，卢蒙温，干得漂亮！在如此短时间内成此大事！毗阇衍瓦尔曼，坐这里。

毗阇衍瓦尔曼　（坐下）

国　　王　毗阇衍瓦尔曼，拘萨罗国王被消灭了吗？

毗阇衍瓦尔曼　仰仗陛下英勇。

国　　王　毗阇衍瓦尔曼，那么告诉我是怎么回事，我愿闻其详。

毗阇衍瓦尔曼　陛下，请听——根据您的命令，我们率大部队由此出发，数不清的象军、马队和步兵，所向披靡。几天之后，我们开始安营扎寨，封锁了拘萨罗国王在文底耶山上要塞的出路。

国　　王　然后呢？

毗阇衍瓦尔曼　然后，拘萨罗国王受不了这番侮辱，派出全部大军出战，以象军为主。

婆森德迦　快些讲。哦，我的心都发颤了。

国　　王　然后？

毗阇衍瓦尔曼　陛下，他下了决心，

从对面文底耶山冲出列开部队，

象军威武顷刻将四面团团包围，

有如文底耶山一般与我军对垒，

发情的群象将咱步兵踩踏甚巨，

卢蒙温急急向他攻去箭发如雨，

欲对决勇气倍增瞬时与其相遇。【五】
此后，
两军对决战斗开始——
刀剑挥舞人头落地，
利箭横飞头盔掀起，
血流遍野一时成河，
兵器激鸣甲胄浴火，
拘萨罗王乘坐醉象，
为阻溃败督战沙场，
卢蒙温仅单枪匹马，
数箭齐发将他射杀。【六】

婆森德迦 胜利属于陛下！我们胜利了。（说着站起来跳起舞）

国王 太棒了！拘萨罗国王，真勇敢！你的死值得称赞，你的英勇连敌人也要赞颂。然后呢？

毗阇衍瓦尔曼 陛下，然后卢蒙温留下我哥哥阇衍瓦尔曼镇守拘萨罗国，自己率领在战斗中受伤的军队缓缓班师回朝。

国王 婆巽陀罗，告诉负轭氏，我要赏赐此人。

婆巽陀罗 遵旨。
（与毗阇衍瓦尔曼同下。甘遮那摩罗上场）

甘遮那摩罗 王后吩咐我——“甘遮那摩罗，你去把这个魔法师带到我的夫君那里。（在舞台上绕了几圈，向前看）圣上在这里。我这就过去。（走近）胜利，胜利属于陛下！王后吩咐——“这是从优禅尼来的魔法师娑婆悉底，请我的夫君见见他。

国王 我喜好魔法，快把他带进来。

甘遮那摩罗 遵旨。（下场后，与魔法师同上，魔法师手持一束孔雀羽毛）

魔法师 （挥舞着那束羽毛）
向帝释天[①]的巨足鞠躬，他以魔法著称，
同向娑钵罗[①]之足致意，他以魔法扬名。【七】

---

① 帝释天：即因陀罗，印度教的大神之一，是手持金刚杵、骑着白象、投掷雷电的战争之神，曾一度是诸神的领袖。

甘遮那摩罗 （走近）陛下，这就是魔法师。

魔　法　师 陛下吉祥！陛下，

莫非要明月降大地，

抑或是大山浮空中，

又或是海中起火焰，

再或是黄昏正午现？【八】

敬请吩咐！

啊，为何还要多言！

我在此正重声明，

凭先师咒语魔力，

无论想见到何物，

我都将为您展示。【九】

婆森德迦 哦，朋友，留神点儿。他很自信，万事皆有可能。

国　　王 好人，稍等一下。甘遮那摩罗，去对王后说："这个魔法师是你的，现在这里没有外人，你应该过来，我们一起观看他的表演。"

甘遮那摩罗 遵旨。（下场）

（仙赐后与甘遮那摩罗上场。）

仙　赐　后 那个魔法师从优禅尼来，我对他颇有好感。

甘遮那摩罗 确实，王后对家乡的人很关心。主人，请前行。（两人在舞台上绕了几圈）

仙　赐　后 （走近）夫君吉祥！

国　　王 我的王后，这个人已夸下海口。就坐这里，我们看看。

（仙赐后坐下）

国　　王 好人，开始你的魔法表演吧。

魔　法　师 遵旨。（跳各式舞蹈，挥动那束羽毛）

我即将向您展示，

诃利诃罗[2]与梵天，

众神之主帝释天，

率领神明齐显灵，

① 娑钵罗：印度神话中的恶魔，擅长魔法。
② 诃利诃罗：毗湿奴与湿婆的合体。

悉多持明诸天女，

成群结队舞空中。【十】

陛下请看。

国　　王　（向上看，从座位上走下来）哦，奇迹，奇迹啊！王后快看！

端坐莲座上，

梵天空中现。

湿婆王冠戴，

状若新月弯。

诃利遍入天[1]，

降魔救危难，

四手持宝物，

弓剑杵神盘。

胯下骑白象，

神主帝释天。

王后再来看，

诸神齐显现，

足动踝环鸣，

天女舞翩跹。【十一】

仙 赐 后　神奇，啊，真神奇！

婆森德迦　（旁白）哈，奴才养的魔法师，变出这些神仙天女有什么用？你要是真想让他高兴，就把海女变出来。

（看门人婆巽陀罗上场。）

婆巽陀罗　（走近国王）陛下吉祥！

宰相负轭氏禀告　"毗讫罗摩跋诃国王的宰相婆苏菩提和我们的管家跋婆罗毗耶已经抵达。陛下在此欢乐的时刻一定乐于见到他们。我处理完余下的政事即来参见。"

仙 赐 后　亲爱的，魔法表演先到这里吧。婆苏菩提首相从我舅舅那里来。我的夫君应当即刻接见他。

国　　王　就依王后所言。（对魔法师）好人，你可以停下来了。

① 诃利和遍入天都是毗湿奴的别名。

魔 法 师　遵命。（再次挥舞那束羽毛，离开）不过还需要陛下再看一场我的表演。

国　　王　好人，我们会看的。

仙 赐 后　甘遮那摩罗，你去给他些赏赐。

甘遮那摩罗　遵命。（与魔法师同下）

国　　王　婆森德迦，去把婆苏菩提迎进来。

婆森德迦　遵旨。（与婆巽陀罗同下）

（婆苏菩提与跋婆罗毗耶上场，婆森德迦紧跟其后。）

婆苏菩提　（向四周看）噢，伟大的优填王！因为，

欣赏着高贵的骏马，

又着迷于胜利之象，

与诸王子并立之际，

乐曲悠扬心神荡漾，

狮子王财富霎时忘。

宫门口列诸多奇珍，

愈显本人孤陋寡闻。【十二】

跋婆罗毗耶　婆苏菩提，一想到久别后今天就能见到圣上，我欣喜若狂，感到心境大变，难以言表。因为，

满心欢喜老骥今日平添几分年纪，

紧张不安战战巍巍愈发颤抖不已，

泪水模糊昏花老眼更衰减了目力，

喉头哽咽语不成句言语益发迟滞。【十三】

婆森德迦　（先前走）请走这边，阁下。

婆苏菩提　（看到婆森德迦脖子上的项链，旁白）跋婆罗毗耶，我看这就是公主去国之时，国王交给她的那条宝石项链。

跋婆罗毗耶　宰相，确实很像。要不要我问问婆森德迦他从那里得来？

婆苏菩提　跋婆罗毗耶，不要，不要这么做。伟大的皇室当然有无数珠宝，相似的首饰应该不难找到。（他们继续向前走）

婆森德迦　先生们，这就是陛下！请宰相上前。

婆苏菩提　（走近）祝陛下繁荣昌盛！

国　　王　（起身）尊贵的先生，向您致意。

婆苏菩提 祝您长寿!

国　　王 看座，为尊贵的先生看座。

婆森德迦 座位在此，宰相请坐。

（婆苏菩提坐下。）

跋婆罗毗耶 陛下，跋婆罗毗耶给您行礼。

国　　王 （把手放在他的背上）跋婆罗毗耶，坐这里。

跋婆罗毗耶 （坐下）

婆森德迦 宰相，仙赐后在此向您行礼。

仙 赐 后 尊贵的先生，我向您致敬。

婆苏菩提 长命的人，愿您养育一个像优填王般的儿子。

（所有人坐下）

国　　王 高贵的婆苏菩提，狮子国国王一切都好吧?

婆苏菩提 （抬头看，叹息）陛下，我不知该如何回答。

（将头低下）

仙 赐 后 （难过地，自语）哦，天哪，天哪！婆苏菩提要说什么?

国　　王 告诉我们发生了什么。高贵的人，我此时心烦意乱。

跋婆罗毗耶 （旁白）宰相，尽管过了很久，此事却必然要讲。请讲吧。

婆苏菩提 （流泪）陛下，我真是无法开口，不过我还是要说，我真是太不幸了。听说仙赐后葬身火海，狮子国国王应陛下的求婚，将女儿瓔珞公主许配给您。

国　　王 （旁白）王后，你舅舅的宰相为何编造这样的谎言?

仙 赐 后 （微笑）夫君，我也不知道谁在撒谎。

婆森德迦 那她出了什么事?

婆苏菩提 我们带她来见陛下的路上，坐船沉没，她在海中淹死了。

（埋着头不停哭泣）

仙 赐 后 （流泪）啊，我完了，真是太不幸了。啊，瓔珞妹妹，你在哪里，回答我。

国　　王 王后，振作起来，振作起来。命运不可预料。这两位也因沉船沉入海中，但都得以逃生，他们就是很好的证明。（指着婆苏菩提和跋婆罗毗耶）

仙 赐 后 夫君，你说得对，可我有这样的福气吗?

（幕后响起巨大的喧闹声。）

后宫忽然火起，
熊熊烈焰冲天，
状似金色角楼，
宫殿竟而惊艳，
滚滚热浪逼来，
烧焦园中树冠，
浓烟聚集假山，
状如雨云昏暗，
热气灼人难耐，
女眷陷于危难。【十四】
更兼，
腊婆那迦曾有谣传，
王后不幸火海蒙难，
此刻大火突然燃起，
仿佛证实确如此言。【十五】
（所有人都惊恐地四处看）

国　　王　（突然站起）怎么！后宫起火！天哪！仙赐后葬身火海！我亲爱的仙赐！

仙 赐 后　夫君，救命，救命！

国　　王　啊！忽然惊慌忙乱，竟然没注意到王后就站在身边！王后，振作起来，振作起来。

仙 赐 后　夫君，我喊救命并非为了自己。可怜的海女被我残忍地用链子锁住，就要烧死了。夫君救救她吧。

国　　王　怎么，王后，海女要死了！我这就去。

婆苏菩提　陛下，为何为这无关紧要的事，做飞蛾扑火之举？

跋婆罗毗耶　陛下，婆苏菩提说的对。

婆森德迦　（抓住国王的上衣）朋友，不要如此鲁莽。

国　　王　（脱下上衣）呸，蠢货！海女就要被烧死了，为何还顾惜这性命？（做进入火海，被烟熏倒状）

大火，熄灭吧，熄灭！
散去你的滚滚浓烟，

为何炫耀高高火圈？

与爱人分离之烈焰，

恰如毁灭万物之火，

却从未能将我吞噬，

区区你又能耐我何？【十六】

仙 赐 后 夫君听到我的话，竟然毫不犹豫地这样做了，可怜的人！我也随夫君去吧。

婆森德迦 （走过去，站在前面）殿下，我来给您带路。

婆苏菩提 怎么！优填王已进入火海。我亲眼见到公主溺亡，理应此刻也将自己奉献出去。

跋婆罗毗耶 天啊！陛下！为何婆罗多的后裔竟然毫无缘由地陷入危险境地？多说无益，我的行为也要与忠诚相符。

（所有人都做进入火中的动作。海女身戴镣铐上场。）

海 女 （向四周看）噢，天啊！四周火苗窜动。（满足地沉思）多幸运，这场大火今天就会结束我的苦难。

国 王 啊！海女站在那里被火焰包围。我马上去救她。（急忙走近）啊，亲爱的，情况如此紧急，你为何仍一副毫不在意的样子？

海 女 （看到国王，自语）怎么！是圣上！看到他我又有了活下去的愿望。（大声）圣上救我！圣上救我！

国 王 噢，羞怯的人儿，别害怕。

稍稍忍耐那滚滚浓烟，

（向前看）

咄！丝裙堕前胸火苗蹿，

（仔细看）

为何一次次步履蹒跚，

（就近看）

却原来你踝上缚铁链，

（紧紧腰带）

我即刻将你带离此处，

抓紧我，最亲爱的人。【十七】

（搂住她的脖子，闭着眼睛，表现出因抚摸而获得的快感）噢，此刻我

已感觉不到灼热。振作起来，亲爱的，振作起来。
烈火近身肆虐，显然并未伤及于你，
而你的抚摸，亲爱的，令灼热褪去。【十八】
（睁开眼睛，向四周看，放开海女）噢！了不起的奇迹！
熊熊大火去哪里了？后宫还是原来的样子。（看见仙赐后）怎么！这是优禅尼国王的女儿！

仙赐后　（抚摸国王的身体，高兴地）幸运的是，我的夫君毫发无损。

国王　这是跋婆罗毗耶！

跋婆罗毗耶　陛下，我们现在又活过来了。

国王　这是婆苏菩提！

婆苏菩提　伟大的国王吉祥如意！

国王　这是我的朋友！

婆森德迦　陛下兴旺发达！

国王　难道我在梦中游荡，
抑或一切都是幻象？【十九】

婆森德迦　啊，毫无疑问，这确实是幻象。那个狗娘养的魔法师刚才说了，陛下还应当再看一场他的魔法表演。这就是了。

国王　我的王后，按你的吩咐，我把海女带来了。

仙赐后　夫君，我知道了。

婆苏菩提　（看到海女，旁白）跋婆罗毗耶，这个姑娘仿佛是公主。

跋婆罗毗耶　宰相，和我想的一样。

婆苏菩提　（对国王）陛下，这姑娘从何而来？

国王　王后知道。

婆苏菩提　王后，这个姑娘从何而来？

仙赐后　宰相，负轭氏阁下将她交给我，说是从海上救下来的。因此我们叫她海女。

国王　（自语）负轭氏带来的！他做这事怎能不禀告我！

婆苏菩提　（旁白）跋婆罗毗耶，婆森德迦颈上那串宝石项链如此眼熟，这个姑娘又是从海上救下来的，她肯定是狮子国国王的女儿璎珞公主。（上前，大声地）长命百岁，璎珞公主！您竟沦落到这种境地？

海女　（看着婆苏菩提，流泪）怎么！婆苏菩提宰相！

婆苏菩提 （哭泣）啊，我完了，我真不幸！（跌倒在地）

海　　女 啊，父王，啊，母后！你们在哪儿？回答我啊。（跌倒在婆苏菩提身上，昏倒）

仙 赐 后 （困惑地）高贵的管家，这是我的表妹璎珞？

跋婆罗毗耶 殿下，正是她。

仙 赐 后 （抓住璎珞）振作起来，妹妹，振作起来！

国　　王 怎么！这是狮子国国王毗讫罗摩跋诃的女儿，出身高贵。

婆森德迦 （摸着宝石项链，自语）我从一开始就知道普通人不可能有这么件首饰。

婆苏菩提 （站起来）长命百岁！醒醒，醒醒，您没看到，您姐姐不开心呢，来拥抱她吧。

海　　女 （苏醒，看到仙赐后，自语）我确实得罪了王后，没办法面对她。（继续低着头）

仙 赐 后 （流着泪伸出双手）来，来，你这狠心的人，现在对我亲热些。（搂住她的脖子，璎珞做蹒跚状，旁白）夫君，我为自己的残酷感到难堪，把她的脚镣去掉吧。

国　　王 （满意地）就依王后。（去掉脚镣）

仙 赐 后 夫君，负轭氏宰相明知道实情，却只字不提，把我弄得像个恶女人。

（负轭氏上场）

负 轭 氏 应我之请王后同意与夫君分离，

为您另娶新人仍令她悲伤不已，

圣上一统天下她自然满心欢喜，

纵然如此我仍深愧疚无颜见彼。【二十】

（想了一会儿）哦，该怎么做呢？我发誓对圣上效忠，难免在做事时顾及不到那些最值得尊敬的人。（向前看）陛下在此。我这就上前去。（走近）祝陛下万事兴旺！陛下，请原谅我没有禀告就自行其是。

国　　王 负轭氏，说说你擅自做了哪些事。

负 轭 氏 请陛下落座。容我一一禀告。

（所有人坐在自己的座位上）

负 轭 氏 （双手交叉）陛下容禀。有位先知预言无论谁娶了这位狮子国国王的女儿，就能成为世界之主。我们相信这个预言，多次为陛下向狮子国国王

求婚，但是他顾虑因此令仙赐后不快，一直没有答应。

国　　王　然后呢？

负 轭 氏　后来他听说王后在腊婆那迦葬身火海，我就派跋婆罗毗耶去了他那里。

国　　王　后面的我都知道了。那么你把这姑娘交给王后又是何打算？

婆森德迦　嘿，不说我也知道。把她放到后宫，您就有机会见到她。

国　　王　（微笑）负轭氏，婆森德迦是不是说中了你的想法？

负 轭 氏　正如陛下所言。

国　　王　魔法师那件事，我猜也是你策划的。

负 轭 氏　陛下，是的。要不然她被囚禁在后宫，陛下怎能见到？见不到她，婆苏菩提又如何能与她相认？（微笑）现在她的表妹身世大白，如何处置全由王后做主。

仙 赐 后　（微笑着）高贵的人，为何不明说——“把璎珞交给他”？

婆森德迦　尊贵的夫人，您猜中了宰相的意思。

仙 赐 后　（伸出手）来，璎珞，来。作为姐姐，应由我亲手促成此事。（给璎珞戴上自己的首饰，拉着她的手，走近国王）夫君，请接受她。

国　　王　（满意地伸出手）王后的恩典哪一次不令我深感荣幸？

仙 赐 后　夫君，她的父母身在远方，因此一定不要让她想家。

国　　王　谨遵王后的吩咐。

婆森德迦　（跳起舞）哈哈，天神保佑！整个世界都掌握在我亲爱的朋友手中。

婆苏菩提　长命百岁的人，您拥有王后的头衔当之无愧！

负 轭 氏　我的努力有了结果。陛下，还有什么我能为您效劳？

国　　王　除此之外我还有何奢求？因为——

狮子国王与我结一心，
海女堪为世上之奇珍，
征服海内只为拥有她，
表妹复生王后心情佳，
拘萨罗国已臣服于我，
有你这贤能之相辅佐，
还有何祝福我未拥有，
而因此需要再度祈求？【二十一】

仍愿普天下如此——

（男演员致祝辞）

愿因陀罗降下祈望的甘霖滋润大地五谷丰登，

愿杰出的婆罗门献祭谨遵仪轨赢得众神恩宠，

愿正直之士联合起来谋求福祉直到地裂天崩，

愿根深蒂固难辩驳的恶言秽语彻底归于宁静。【二十二】

（下场。）

——第四幕终

《璎珞传》全剧终